Grande hazaña! Con muertos!

Helmut C. Jacobs

Gegen den Krieg

Francisco de Goyas

Desastres de la Guerra (Die Schrecken des Krieges)

Königshausen & Neumann

Helmut C. Jacobs

Gegen den Krieg

Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit
Band 9

Helmut C. Jacobs

Gegen den Krieg

Francisco de Goyas *Desastres de la Guerra*
(*Die Schrecken des Krieges*)

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von

Förderverein Universität Duisburg-Essen e.V.

Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen

Umschlagabbildung:
Francisco de Goya: *Desastre 39*
Grande hazaña! Con muertos! (*Großtat! Mit Toten!*)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-7907-8
www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

I. Gegen den Krieg: Satire und Politik in den *Desastres de la Guerra* 11

1 Der Spanische Unabhängigkeitskrieg als historischer Hintergrund der *Desastres de la Guerra* 11

2 Biografische Aspekte – Goya und der Spanische Unabhängigkeitskrieg 17

2.1 Goyas persönliche Kriegserfahrungen 17

2.2 Goyas Jagdmesser von 1808 und sein innerer Wandel vom Kriegsbefürworter zum neutralen Beobachter und Pazifisten 21

3 Entstehungsgeschichte und Veröffentlichung der *Desastres de la Guerra* 31

4 Bild und Text – Goyas Rekurs auf Emblembücher und literarische Texte als Inspirationsquellen 38

5 Die *Caprichos enfáticos* als satirische Reaktion auf die politischen Auseinandersetzungen zwischen *serviles* und *liberales* 41

5.1 Giambattista Casti und seine politische Satire *Gli animali parlanti* 44

5.2 Die erste spanische Übersetzung von *Gli animali parlanti* als Auslöser einer politischen Debatte zwischen *serviles* und *liberales* in der spanischen Presse 48

5.3 *Gli animali parlanti* während des *Trienio liberal* von 1820 bis 1823 in der spanischen Presse und weitere Übersetzungen 61

5.4 Goyas Rekurs auf *Gli animali parlanti* als Inspirationsquelle für die *Caprichos enfáticos* im Kontext der politischen Auseinandersetzungen zwischen *serviles* und *liberales* 64

6 Goyas Kabinettbilder mit Kriegsszenen 76

7 Die *Desastres de la Guerra* als wirkmächtiges Paradigma extremer Gewaltdarstellung 79

II. Kommentierte Ausgabe der *Desastres de la Guerra* 89

Verzeichnis der Abbildungen 415
Bibliografie..... 421
Personenverzeichnis..... 463

Vorwort

Zu Goyas bekanntesten, international am intensivsten rezipierten Werken zählen – neben den *Caprichos*, den Gemälden *Der 2. Mai* und *Der 3. Mai 1808* sowie den *Schwarzen Gemälden* – ohne Zweifel die 82 Radierungen der *Desastres de la Guerra* (*Die Schrecken des Krieges*), in denen er in schonungsloser Offenheit die Folgen des Spanischen Unabhängigkeitskrieges der Jahre 1808 bis 1813 gegen Napoleons Truppen zeigt, vor allem in seinen Auswirkungen auf das Leben der Menschen. Die *Desastres de la Guerra* sind zwischen 1810 und 1823 entstanden, wurden aber erst 1863 durch die *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid gedruckt und veröffentlicht.

Von den *Desastres de la Guerra* sind zwar zahlreiche Editionen erschienen, aber nach einer kommentierten Ausgabe, in der die Radierungen kontextualisiert, erklärt und gedeutet werden, sucht man vergebens. Manche Ausgaben sind mit kurzen Erklärungen versehen, die aber meist zu oberflächlich bleiben und wenig zu einem vertieften Verständnis der komplexen Radierungen beitragen. Wenn man etwas über eine spezielle Radierung erfahren will, bieten einige Ausgaben neben der Abbildung selbst meist nur eine kurze Erläuterung, so dass man gezwungen ist, mehrere Ausgaben einzusehen und die Kommentierungen zusammenzutragen und gegeneinander abzuwägen.

Zu den *Desastres de la Guerra* gibt es keine aktuelle Gesamtdeutung, weder in deutscher noch in spanischer Sprache, in der die bisherigen Forschungsergebnisse zusammengeführt, systematisch ausgewertet und für eine umfassende Deutung weiterentwickelt werden. Einen selektiven Überblick über einige Interpretationsansätze prominenter Goya-Forscher zu den *Desastres de la Guerra* bietet Javier Blas Benito.[1] Ein Forschungsbericht zu jedem einzelnen Blatt findet sich im zweiten Band der *Desastres de la Guerra*, den Juan Manuel Matilla und Isla Aguilar 2000 herausgegeben haben und in dem die bibliografischen Angaben der Beiträge mit kurzen Zusammenfassungen versehen sind, aber es handelt sich lediglich um eine Auflistung von einzelnen Forschungsergebnissen und Lesarten, ohne dass diese zu einer kritischen Gesamtschau zusammenge-

[1] Vgl. Blas Benito (1996: 53–85).

führt werden.[2] Hinsichtlich der internationalen Rezeption des Werks sind nur wenige spezielle Untersuchungen zu einzelnen Aspekten erschienen, beispielsweise zur Rezeption einzelner Autoren wie Benito Pérez Galdós (1843–1920)[3] oder Alejo Carpentier (1904–1980).[4] Anne Reuter stellt zu den *Desastres de la Guerra* zu Recht fest: „Abgesehen von dem enigmatischen dritten Teil der Folge hat sich die Forschung – anders als in den früheren *Caprichos* – nur wenig mit den ikonographischen, literarischen oder emblematischen Ursprüngen der Folge auseinandergesetzt"[5]. Eine Deutung der Radierungen in einem größeren Kontext findet sich vor allem in den Untersuchungen von Jesusa Vega.[6] Wer sich wirklich einen fundierten Überblick über die Forschung zu den *Desastres de la Guerra* verschaffen will, ist jedoch gezwungen, auch die Einzeluntersuchungen zu bestimmten Radierungen oder thematischen Aspekten des Zyklus zu durchforsten, denn – wie so oft bei den Forschungen zu Goya – sind viele einzelne Erkenntnisse oder Ansätze zu bestimmten Lesarten an den unterschiedlichsten Stellen zu finden, verstreut in Aufsätzen oder Büchern, in denen die *Desastres de la Guerra* manchmal gar nicht das zentrale Thema sind.

Der erste Teil des Buches ist eine Einführung in die *Desastres de la Guerra*. Behandelt werden der Spanische Unabhängigkeitskrieg als historischer Hintergrund und Goyas persönliche Kriegserfahrungen, die er in den *Desastres de la Guerra* künstlerisch bewältigt. Erstmals untersucht wird in diesem Kontext ein neu entdecktes, auf 1808 datiertes Jagdmesser Goyas, das er mit eingravierten Bildern, Inschriften und Ornamenten künstlerisch gestaltet hat. Diese erlauben Aufschlüsse über seine politische Einstellung zu Beginn des Krieges: War er zunächst noch ein entschiedener Gegner der Franzosen, änderte er im Laufe der Arbeit an den *Desastres de la Guerra* seine Haltung zu einer neutralen und pazifistischen. Im Rekurs auf Emblembücher und literarische Texte sublimiert und abstrahiert Goya konkrete Aspekte und historische Ereignisse des Krieges. Der genaue Blick auf den Einfluss von Giambattista Castis politischer Satire *Gli animali parlanti* (*Die sprechenden Tiere*) auf die *Caprichos enfáticos*

[2] Vgl. Matilla/Aguilar (2000: 2. Bd.).
[3] Vgl. Souviron López (2008), Smith (2009).
[4] Vgl. Valembois/Peterson (1992).
[5] Reuter (2004: 218, Anm. 2).
[6] Vgl. Vega (2008a), (2008b) und (2008c).

(*Eindringliche Caprichos*) am Schluss des Zyklus macht erst die politische Brisanz der Radierungen verständlich, ordnet man sie in den Kontext der heftigen Diskussion über Casti zwischen Royalisten und Liberalen in der spanischen Presse ein, die hier erstmals miteinbezogen wird. Es folgt ein Blick auf die gleichzeitig mit den *Desastres de la Guerra* entstandenen Kabinettbilder, die Goya ebenfalls dem Thema des Krieges widmet. Abgerundet wird der erste Teil des Buches mit einem essayistischen Ausblick auf die Radierungen als wirkmächtiges Paradigma extremer Gewaltdarstellung.

Der zweite Teil ist eine kritisch kommentierte Ausgabe der *Desastres de la Guerra*, in der die Radierungen samt ihrer Bildlegenden detailliert beschrieben, analysiert und kontextualisiert werden, unter Berücksichtigung literarischer Texte, der Memoiren der internationalen Augenzeugen und in die Kämpfe verwickelten Militärs sowie der zeitgenössischen spanischen Zeitungen. Gegebenenfalls werden auch Bilder mitberücksichtigt, von Goya selbst, aber auch von anderen Künstlern. Die Bildlegenden werden zitiert nach den handschriftlichen Einträgen in dem Exemplar, das Goya seinem Freund Juan Agustín Ceán Bermúdez geschenkt hat.[7]

In Hinblick auf die künstlerische Gestaltung ist bei manchen Radierungen auch die Berücksichtigung struktureller Aspekte aufschlussreich. Wie bei einigen *Caprichos* zeigt sich auch an dem ein oder anderen *Desastre*, dass Goya eine konkrete Darstellung durch eine bewusste formale oder strukturelle Gestaltung abstrahiert und sublimiert. Diese strukturelle Lesart wird immer dann berücksichtigt, wenn dies für das Verständnis eines *Desastre* erhellend ist.

Manche der Radierungen sind vieldeutig. Insbesondere für *Desastre 68* sind bisher keine überzeugenden Deutungen gelungen. Aufgrund einer umfassenden Kontextualisierung wird hier erstmals eine Lesart für diese Radierung angeboten, die im Kontext von Goyas Werk und seiner Epoche einen stimmigen Sinn ergibt.

Die Richtungsangaben *rechts* oder *links* in Bezug auf die Bilder ist immer aus unserer Perspektive als Betrachter oder Betrachterin des Bildes zu verstehen.

---

[7] Vgl. Blas/Matilla (2000: 1. Bd.).

Unser herzlicher Dank für die großzügige Unterstützung des Forschungsprojekts zu den *Desastres de la Guerra* gilt dem *Förderverein Universität Duisburg-Essen e.V.* und der *Fakultät für Geisteswissenschaften* der *Universität Duisburg-Essen*, ebenso dem Privatsammler, der 80 *Desastres* für die Ausgabe zur Verfügung gestellt hat, sowie Herrn Franz Armin Morat und dem *Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft* (Freiburg im Breisgau) für den Abdruck von *Desastre 81* und *82* und von einigen Radierungen der *Caprichos*, der *Disparates* und der *Tauromaquia*.

I. Gegen den Krieg: Satire und Politik in den *Desastres de la Guerra*

1 Der Spanische Unabhängigkeitskrieg als historischer Hintergrund der *Desastres de la Guerra*

Napoleon Bonaparte (1769–1821) fasste 1807 den militärstrategisch-politischen Plan, Spanien zu besetzen, unter dem Vorwand, er wolle die Iberische Halbinsel mit seinen Truppen durchqueren, um den mit England verbündeten Kriegsgegner Portugal anzugreifen.[8] Eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg dieses Vorhabens war die politische Schwäche des Königshauses der spanischen Bourbonen. König Karl IV. wies bei weitem nicht das Format seines 1788 verstorbenen Vaters Karl III. auf. Verheiratet war er mit María Luisa von Parma, die einen ihrer Günstlinge, Manuel de Godoy (1767–1851), an die Macht brachte, der als Premierminister die Regierungsgeschäfte ausübte. Der künftige Thronfolger, Karls ältester Sohn Ferdinand (1784–1833), Fürst von Asturien, ist sowohl von seinen Eltern als auch von Godoy bewusst von allen Regierungsgeschäften ferngehalten worden und wurde so die zentrale Gestalt der Opposition gegen Godoy und dessen Politik, aber auch gegen seine Mutter, die Königin.[9]

Ab dem 10. Dezember 1807 besetzten die französischen Truppen spanischen Boden, obwohl man dies zunächst nicht als Besatzung wahrnahm. Die Kirche sah in Napoleon eine Stütze des Katholizismus, die Adligen hofften auf den Erhalt ihrer Privilegien und gesellschaftlichen Stellung, und die Militärs waren geblendet von Napoleons militärischen Erfolgen.[10] Aufgrund einer von den Anhängern des jungen Thronfolgers Ferdinand am 17. März 1808 in Aranjuez initiierten Aufstands (*Motín de Aranjuez*) wurde Karl IV. gezwungen, zwei Tage später zu seinen Gunsten

[8] Zum historischen Kontext der Besetzung Spaniens durch die napoleonischen Truppen und den Spanischen Unabhängigkeitskrieg vgl. Wohlfeil (1965), Marx (1970), Horta Rodríguez (1975).

[9] Vgl. Martí Gilabert (1972: 26–33).

[10] Vgl. hierzu Martí Gilabert (1972: 47–48). Zu verschiedenen Aspekten des Napoleon-Bildes in Spanien vgl. Dufour (1984).

abzudanken. Bereits am 21. März widerrief Karl IV. seine Abdankung, was aber praktisch folgenlos blieb.[11]

Am 23. März marschierte Napoleons Schwiegersohn General Joachim Murat, Großherzog von Berg (1767–1815), mit seinen Truppen in Madrid ein, in einem pompös inszenierten militärischen Aufmarsch.[12] Der Empfang seitens der madrilenischen Bevölkerung war freundlich, denn man sah in den Franzosen zunächst Verbündete und hoffte auf ihre Unterstützung gegen Godoy und für Ferdinand, der im Volk beliebt war. Als dieser einen Tag später, am 24. März, von Aranjuez aus als der neue König in die Hauptstadt einzog, wurde er von der Bevölkerung enthusiastisch begrüßt.[13] Murat erkannte Ferdinand als neuen spanischen König nicht an, behandelte dagegen seine Eltern sehr zuvorkommend. Im April beorderte Napoleon den abgesetzten König Karl IV. und seine Familie nach Bayonne und hielt sie dort zusammen mit Godoy gefangen. König Ferdinand VII. reiste am 10. April nach Burgos, um Napoleon zu treffen und zu erreichen, dass dieser seine Herrschaft anerkennen sollte, doch am vereinbarten Treffpunkt fand Ferdinand nur eine Einladung nach Bayonne vor, und als er sich dorthin begab, wurde er ebenfalls gefangengenommen und zur Abdankung gezwungen. Dass der junge König Napoleon vertraut hatte, erwies sich als kapitaler Fehler. Murat übernahm somit in Madrid faktisch die Herrschaft über Spanien.

Am Morgen des 2. Mai 1808 kam es gegen acht Uhr zu einem Zwischenfall vor dem Königspalast in Madrid.[14] Ungehindert war Karls Tochter Doña María Luisa Josefina, seinerzeit Königin von Etrurien, zusammen mit ihrem Sohn Carlos Luis und ihrem Gefolge in einer Kutsche abgereist, während eine zweite noch vor dem Gebäude wartete. Der Haushofmeister José Blas Molina Soriano, ein Anhänger Ferdinands VII., rief aus einem Fenster des Palastes zu den Waffen, da man Karls IV. jüngsten Sohn, den Infanten Don Francisco de Paula (1794–1865), wegbringen wollte, den einzigen von der königlichen Familie, der noch in Freiheit war. Dieser zeigte sich daraufhin der aufgebrachten Menge auf einem Balkon und beruhigte sie so vorübergehend. Ein von Murat gesandter

[11] Vgl. Martí Gilabert (1972: 218–232).
[12] Vgl. Martí Gilabert (1972: 248–253).
[13] Vgl. Martí Gilabert (1972: 253–259).
[14] Zum Ablauf des Aufstands am 2. Mai 1808 vgl. Pérez de Guzmán y Gallo (1908: 372–416), Martí Gilabert (1972: 386–395), Alía y Plana (1992: 116–137).

Unterhändler, der französische General Auguste Lagrange, und sein Begleiter wurden fast gelyncht, doch gelang ihnen die Flucht. Murat war über diesen Vorfall so erbost, dass er befahl, mit mehreren Geschützen in die Menschenmenge zu schießen, was tatsächlich gegen 10 Uhr geschah. Dies führte zur entscheidenden Eskalation des Konflikts und löste schließlich die gewaltsame Volkserhebung gegen die Franzosen aus, die sich rasch vom Königspalast aus in die verschiedenen Stadtteile verbreitete. Zwei spanische Offiziere, Luis Daoíz y Torres (1787–1808) und Pedro Velarde de Santiyán (1779–1808), übernahmen die Führung der Aufständischen und verteidigten den *Parque de Artillería de Monteleón* gegen die anstürmenden französischen Soldaten.[15] Sie starben mit vielen ihrer Soldaten und wurden später aufgrund ihres mutigen Widerstands gegen die Franzosen als Helden verehrt. Goya zeigt die Kämpfe in Madrid in seinem Gemälde *Der 2. Mai 1808*.

Der Volksaufstand wurde schließlich von den französischen Truppen mit äußerster Härte niedergeschlagen. Insgesamt hatten die gewaltsamen Straßenkämpfe etwa fünf Stunden gedauert. Murat verlangte Rache für den Tod der französischen Soldaten und befahl, Militärgerichte einzurichten, um alle, die mit Waffen gefangengenommen worden waren, unverzüglich abzuurteilen und zu exekutieren. Die Erschießungen der Verhafteten, die am 2. Mai gegen 15 Uhr begannen, wurden bis in den frühen Morgen des nächsten Tages fortgesetzt, an verschiedenen Orten: einige im Prado, andere in den Quartieren der Franzosen, im Retiropark und am Príncipe Pío-Berg. Goya zeigt eine solche Erschießungsszene am Príncipe Pío-Berg in dem Gemälde *Der 3. Mai 1808*.

Nicht nur die Willkürakte der Franzosen nach dem Aufstand sorgten für Empörung in weiten Kreisen der Bevölkerung, es war vor allem auch die neue Art der Massenexekution durch Erschießungskommandos, die man in Spanien in dieser Form noch nie erlebt hatte. Wie schockierend die Wirkung der Erschießungen war, muss man sich aus der heutigen Sicht erst wieder bewusst machen, da man ja leider geradezu fast täglich von allen möglichen Gräueltaten und Erschießungen durch die Massenmedien erfährt. Als weitere Grausamkeit der Franzosen wurde von den Spaniern das in Form eines Befehls ergangene Verbot wahrgenommen, in

[15] Vgl. Alía y Plana (1992: 122–130).

dem Murat die Angehörigen daran hinderte, die Leichen der Toten sofort abzuholen und zu begraben.

Das zunächst positive oder zumindest neutrale Napoleon-Bild wandelte sich rasch nach dem blutig niedergeschlagenen Aufstand der Madrilenen am 2. Mai 1808 gegen die französischen Besatzungstruppen. Die anfängliche Bewunderung für Napoleon schlug in Hass und Abscheu um. Der spanische General José de Palafox y Melci (1775–1847) bezeichnet Napoleon in seiner Autobiografie als „el coloso del poder“[16] (der Riese der Macht). Viele Kleriker sahen ihn als Verkörperung des Antichristen: In Anspielung auf das Ungeheuer, das im 13. Kapitel der Apokalypse des Johannes beschrieben wird, bezeichnet Simón López García (1744–1831), der nachmalige Erzbischof von Valencia, Napoleon in seinem 1808 erschienenen *Despertador christiano-político* (*Christlich-politischer Weckruf*) als „Leopardo del Apocalipsis“[17] (Leopard der Apokalypse) oder „la bestia horrenda de siete cabezas y diez cuernos, salida del mar, y autorizada con toda la potestad infernal“[18] (das schreckliche Tier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, das aus dem Meer aufsteigt und mit aller Macht der Hölle ausgestattet ist).

Der Aufstand vom 2. Mai 1808 griff auf verschiedene spanische Provinzen über. Ende Mai 1808 erhoben sich mehrere spanische Städte gegen die französischen Invasoren. Im Laufe des Novembers kam Napoleon selbst nach Spanien und eroberte die verloren gegangenen Territorien zurück und schlug die spanische Armee vernichtend. Mitte Januar 1809 kehrte er nach Frankreich zurück. Der Widerstand blieb hartnäckig und unerbittlich, denn Guerilla- und Partisanenkämpfe zermürbten die französischen Truppen, die hierauf überhaupt nicht vorbereitet waren.

So hatte der Aufstand vom 2. Mai weitreichende Konsequenzen: Für Napoleon bedeuteten die jahrelangen erbitterten Partisanenkämpfe des bis 1813 dauernden Spanischen Unabhängigkeitskrieges den Anfang vom Ende. Es kam zu einem Abnutzungskrieg, der von allen Gegnern mit unerbittlicher Härte geführt wurde. Zutreffend schreibt Prinz Victor zu Wied-Neuwied (1783–1812), der zunächst als österreichischer Offizier, dann ab 1812 im spanischen Heer gegen Napoleon kämpfte und in Spanien fiel, am 26. August 1810 aus Cádiz an seine Mutter:

[16] Palafox (2008: 50).
[17] López (undat. [1808]: I).
[18] López (undat. [1808]: I–II)

> Unglücklicherweise hat dieser fatale Krieg eine Wendung genommen, die vermuthen läßt, daß er noch lange nicht geendigt werden wird. Auf der einen Seite sind die franz. Armeen zu schwach und zu schlecht mit dem Nöthigen versehen, um schnell einen Kampf zu entscheiden, den das gemeine spanische Volk mit Erbitterung fortsetzt und auf der andern Seite sind die spanischen Armeen auch zu schwach und zu schlecht disciplinirt, um sich schnelle große Siege von ihnen zu versprechen. Daraus folgt nothwendig ein matter Krieg von beiden Seiten, der noch lange so dauern kann, ohne daß etwas Wichtiges entschieden wird.[19]

Der Wille der Spanier, ihr Land von den Besatzern zu befreien, erwies sich trotz der Länge des Krieges als unbeugsam. Der Spanische Unabhängigkeitskrieg war der erste Guerrillakrieg in Europa, der die französischen Soldaten in allen Regionen Spaniens mit einer ungeheuren Gewalttätigkeit konfrontierte, die sie durchaus überraschte und in Angst und Schrecken versetzte. Hierüber berichtet beispielsweise der aus Wolfskehlen in Hessen stammende Korporal Karl Christoph Caspary (1788–1857), der im französischen Heer diente, als er sich im Februar 1809 in Toledo befand:

> Zu dieser Zeit fingen nun schon die Guerilleras[20] an, ihr Wesen zu treiben. Auch die Bauern in den Dörfern mordeten, wo und wie sie nur konnten. Ganze Detachements von zehn Mann und später auch von der doppelten Anzahl kehrten nicht wieder. Als Bauern oder nur als solche verkleidet, war dieses Gesindel unkenntlich und deshalb um so gefährlicher.[21]

Auf Seiten der Franzosen waren aber ebenfalls hemmungslose Gewaltexzesse, Plünderungen und Vergewaltigungen gang und gäbe. Außer den erbitterten Kämpfen, die von grausamen Folterungen und gnadenlosen Hinrichtungen auf beiden Seiten flankiert wurden, stürzten die Folgen des Krieges große Teile der Zivilbevölkerung in tiefe Not und Elend, vor allem in den großen Städten, beispielsweise in Saragossa durch zwei lange Belagerungen der Stadt durch die französischen Truppen und verlustreiche Kämpfe, oder in Madrid durch die Hungersnot, die bei vielen zu einem qualvollen Tod führte. Die Versorgungssituation in der Hauptstadt, die schon vorher durch die schlechten Ernten der Jahre 1803 bis 1806 sehr angespannt war, verschlimmerte sich seit September 1811 und führte

[19] Zitiert nach Arndt (1814: 316–317). Vgl. Winckel (1863: 90–91).
[20] Recte: Guerilleros.
[21] Caspary (1914: 39).

zu einer Hungersnot, da die Bevölkerung aufgrund des Krieges nicht mehr mit den notwendigen Lebensmitteln versorgt werden konnte. Ihren Höhepunkt erreichte sie im Sommer 1812. Man schätzt, dass von etwa 175.000 Madrilenen insgesamt über 20.000 qualvoll verhungerten.[22]

Während des Spanischen Unabhängigkeitskrieges erarbeiteten die Abgeordneten der spanischen Regionen der *Cortes*, die in dem von den Franzosen nicht besetzten Cádiz tagten, eine liberale Verfassung für Spanien. Verkündet wurde sie am 19. März 1812, am Josefstag, weswegen sie auch *la Pepa* genannt wurde, denn Pepe ist die volkstümliche Form von José, und Pepa diejenige von Josefa. Als Ausdruck einer unbekümmerten Fröhlichkeit galt seitdem der Ausruf: „¡Viva la Pepa!". Als König Ferdinand VII. infolge der auf dem Wiener Kongress beschlossenen politischen Restauration und seiner Wiedereinsetzung auf den Thron in einem Dekret vom 4. Mai 1814 alle Reformen der gesetzgebenden Versammlung von Cádiz aufhob und dabei auch gleichzeitig die liberale Verfassung (*Constitución*) verbot, war dies ein bedeutender politischer Einschnitt im Lande, hatten doch viele Liberale, unter ihnen Goya, große Hoffnungen auf politische Reformen und die liberale Verfassung gesetzt. Diese war für Goya so wichtig, dass er sie auf einem Gemälde als gedrucktes Buch dargestellt hat, das die Allegorie der *Verdad* (*Wahrheit*) in ihrer Hand hält.[23] Die Auseinandersetzung um die liberale Verfassung von Cádiz bestimmte die politische Diskussion in Spanien in den folgenden Jahrzehnten, als eine Kontante der innenpolitischen Auseinandersetzungen der *dos Españas* (zwei Spanien).

[22] Vgl. Aguilera (Dezember 2009), Soubeyroux (2011: 124), Fernández García (2012), Gómez-Castellano (2021: 194).

[23] Vgl. Francisco de Goya: *La Verdad, el Tiempo y la Historia*. Öl auf Leinwand, 294 × 244 cm. Nationalmuseum, Stockholm, Schweden.

2 Biografische Aspekte – Goya und der Spanische Unabhängigkeitskrieg

Im Zusammenhang mit den *Desastres de la Guerra* stellt sich die Frage, in welchem Maße Goya, der die meiste Zeit des Krieges in der Hauptstadt verbrachte, in direkter Anschauung Augenzeuge der brutalen Szenen und Kriegshandlungen, die er auf den Radierungen dargestellt hat, gewesen ist. In künstlerischer Hinsicht betrifft dies das Spannungsverhältnis von direkter Anschauung und realistischer Nachahmung einerseits, der künstlerischen Gestaltung, freien Umformung und fantasievollen Erfindung andererseits.

2.1 Goyas persönliche Kriegserfahrungen

In Madrid selbst erlebte Goya die direkten Auswirkungen des Krieges auf die Bevölkerung hautnah mit. Auch die Folgen der Hungersnot der Jahre 1811 und 1812 hat er in seiner nächsten Umgebung schmerzlich zu spüren bekommen. Der junge Maler Felipe Abás Aranda, am 30. April 1777 in dem aragonesischen Dorf Calaceite (Teruel) geboren und seit 1798 Goyas Schüler, ist gerade zu Beginn seiner beruflichen Karriere im Frühjahr 1813 an den Folgen des Hungers in Madrid verstorben.[24] Manuel Ossorio y Bernard (1839–1904) berichtet in seinem biografischen Lexikon über die spanischen Maler, das 1868 erschienen ist: „Dos dias antes de ocurrir ésta, le habia entregado su maestro Goya el titulo de pintor del Ayuntamiento de Madrid“[25] (Zwei Tage vor seinem Tod hatte sein Meister Goya ihm den Titel eines Malers des Stadtrats von Madrid überbracht).

Goya hielt sich während des Krieges einige Zeit außerhalb von Madrid auf und geriet dabei sogar unwillentlich mitten ins Kampfgeschehen. Dies war für Leib und Leben des schon betagten Malers keineswegs ungefährlich, dürfte ihm aber unmittelbar die unerbittliche Brutalität der Kämpfe und etliche Kriegsgräuel vor Augen geführt haben. Er verließ Madrid, um nach Saragossa zu reisen, wohin ihn General José de Palafox

[24] Zu Felipe Abás Aranda vgl. Ansón Navarro (2013: 241–266).
[25] Ossorio y Bernard ([2]1883/84: 2).

y Melci (1775–1847), der den Widerstand gegen die französischen Besatzungstruppen leitete, eingeladen hatte, um dort die Ruinen Saragossas infolge der Belagerung der Stadt durch die Franzosen zu zeichnen und zu dokumentieren. Goya berichtet vor seiner Abreise in einem vom 2. Oktober 1808 datierten Brief an José Luis Munárriz (1762–1830), Palafox habe ihn nach Saragossa eingeladen: „a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi Patria“[26] (um die Ruinen dieser Stadt zu sehen und zu inspizieren, in der Absicht, die Ruhmestaten ihrer Einwohner zu malen, was ich nicht ablehnen kann, da ich mich so sehr für den Ruhm meiner Heimat interessiere). Anfang Oktober 1808 brach Goya zusammen mit seinem Schüler Luis Gil Ranz (1787–1867) in Madrid auf.[27] Der Weg nach Saragossa führte Goya aufgrund der französischen Truppenbewegungen und der sich erbittert bekämpfenden französischen und spanischen Truppenverbände mitten durch ein umkämpftes Gebiet, wobei die Spanier durch ihre Guerillataktik und Angriffe aus dem Hinterhalt die Besatzer immer wieder in eine verlustreiche Bedrängnis brachten.[28] Die Reise nach Saragossa dauerte einen ganzen Monat, denn die beiden kamen erst Ende Oktober dort an, was zeigt, welche Schwierigkeiten sie zu bewältigen hatten.

Elizabeth Lady Holland (1771–1845) notiert am 29. April 1809 in ihr Tagebuch, was sie über Palafox gehört hat, ohne vor Ort zu sein, was erklärt, warum sie irrtümlich davon ausgeht, dass der General gestorben ist:

> Palafox was insulted by the French and cruelly treated; they removed the surgeon who attended him, and placed a Frenchman in his place. In his room there were several drawings done by the celebrated Goya, who had gone from Madrid on purpose to see the ruins of Saragossa; these drawings and one of the famous heroine above mentioned, also by Goya, the French officers cut and destroyed with their sabres, at the moment too when Palafox was dying in his bed.[29]

> Palafox wurde von den Franzosen beschimpft und grausam behandelt; sie lösten den Arzt, der ihn behandelte, ab und ersetzten ihn durch einen Fran-

[26] Goya (1981: 362 [Nr. 227]).

[27] Zu Luis Gil Ranz und Goya vgl. López de los Mozos (1990), Ansón Navarro (2013: 189, 266–278).

[28] Vgl. Foradada (2019: 20–21). Diese spontanen Kommandoaktionen wurden als *partidas* bezeichnet. Vgl. Schmitt ([4]1995: 47), Janzing (2003: 55).

[29] Zitiert nach Ilchester (1910: 324–325).

zosen. In seinem Zimmer befanden sich mehrere Zeichnungen des berühmten Goya, der aus Madrid angereist war, um die Ruinen von Saragossa zu sehen; diese Zeichnungen und eine der oben genannten berühmten Heldinnen, auch von Goya, wurden von französischen Offizieren genau in dem Moment mit Säbeln zerschnitten und zerstört, als Palafox in seinem Bett starb.

Kurz nach der Niederlage der spanischen Truppen unter Führung von General Francisco Javier Castaños (1756–1852) bei Tudela in Navarra gegen die französischen Truppen unter Marschall Jean Lannes (1769–1809) am 23. November 1808 verließ Goya Saragossa, zusammen mit Luis Gil Ranz, da die französischen Truppen eine erneute Belagerung der Stadt begannen. Für einige Zeit brachten sich Goya und Ranz in Goyas Heimatdorf Fuendetodos in Sicherheit, wo sie bei dessen Bruder Tomás und dessen Familie unterkamen. Der Jurist und Historiker Agustín Alcaide Ibieca (1778–1846) schreibt über Goya in seinem 1831 erschienenen Werk über die Geschichte der beiden Belagerungen Saragossas:

> Efectivamente, apenas se levantó el primer sitio, el general Palafox llamó al célebre aragonés don Francisco Goya, pintor de cámara de S.M., que llegó á Zaragoza á últimos de octubre de 1808, y formó, aunque precipitadamente, dos bocetos de las principales ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por la calle del Coso los cadáveres franceses; y como á últimos de noviembre se aproximaron de nuevo las tropas de Napoleon, no pudo continuar el proyecto, y partió al lugar de Fuen de Todos, corregimiento de Zaragoza, pueblo de su naturaleza, en el que, para evitar un compromiso, los cubrió con un baño que despues no pudo quitar, y quedó inutilizado aquel trabajo.[30]

> Sobald die erste Belagerung aufgehoben war, rief General Palafox sogar den berühmten Aragonesen Don Francisco Goya herbei, Hofmaler Ihrer Majestät, der Ende Oktober 1808 in Saragossa ankam und, wenn auch hastig, zwei Skizzen der wichtigsten Ruinen anfertigte, in einer von ihnen die Darstellung, dass Jungen beim Zusammenstoß vom 4. August Leichen von Franzosen durch die Calle del Coso schleiften; und als sich Ende November Napoleons Truppen wieder näherten, konnte er das Vorhaben nicht fortsetzen und ging in den Ort Fuendetodos, im Landkreis von Saragossa, das Dorf, aus dem er stammt, wo er sie, um nicht in eine heikle Lage zu kommen, mit einem Überzug bedeckte, den er später nicht mehr entfernen konnte, so dass diese Arbeit unbrauchbar war.

[30] Alcaide Ibieca (1831: 51).

Gegenüber Francisco Zapater y Gómez erzählten später vier ältere Bewohner, die 1808 Kinder waren, folgende Erinnerung an ihre Begegnung mit dem Maler: „era sordo, y le hablaba por señas un criado que trajo, haciendo uso de un abecedario que todavía imitan“[31] (er war taub und wurde von einem Diener, den er mit sich führte, mit einem Alphabet angesprochen, das sie immer noch nachahmen).

Die Rückreise nach Madrid erwies sich als noch gefährlicher als die Hinreise, denn auf dem Weg gerieten die beiden Reisenden wieder mitten in die Kämpfe der Kriegsgegner. Goya und Ranz flüchteten sich in dessen Geburtsort Renales, in der Provinz Guadalajara gelegen,[32] zumal die beiden für Spione gehalten wurden, weil sie sich mit den Zeichen des Taubstummenalphabets verständigten. Ossorio y Bernard berichtet darüber in seinem biografischen Lexikon:

> En aquella empresa corrieron no pocos riesgos y contratiempos, debidos en gran parte á la exaltación de la opinión pública, y en no poca á la falta total de oido de Goya, al que Gil Ranz tenía que hablar valiéndose del alfabeto de los sordo-mudos, lo que en una ocasión fué causa de que se les tuviese por espías y tuvieran que refugiarse al pueblo natal de Gil Ranz, y esperar en él ocasión oportuna para trasladarse á Madrid.[33]

> Bei dieser Unternehmung mussten sie nicht wenige Risiken und Widrigkeiten in Kauf nehmen, die zum großen Teil auf die Aufregung der öffentlichen Meinung und nicht zuletzt auf die völlige Taubheit Goyas zurückzuführen waren, mit dem Gil Ranz sich mit dem Taubstummenalphabet verständigen musste, was einmal dazu führte, dass man sie für Spione hielt und sie in Gil Ranz' Heimatdorf Zuflucht suchen und auf eine günstige Gelegenheit warten mussten, um sich nach Madrid zu begeben.

Den Winter verbrachten sie, vermutlich aus Furcht vor Repressalien, in Piedrahita, in der Provinz Ávila gelegen.[34] Erhalten ist die Federzeichnung eines Taubstummenalphabeths, das Goya dort 1812 angefertigt hat.[35]

---

[31] Zitiert nach Zapater y Gómez (1924: 21).

[32] Vgl. Viñaza (1887: 65), Ansón Navarro (1995: 209).

[33] Ossorio y Bernard ([2]1883/84: 287).

[34] Vgl. Ansón Navarro (1995: 209).

[35] Es trägt die Inschrift: „Goya en Piedrahita / año de 1812“. Zu diesem Taubstummenalphabeth vgl. Kornmeier (1998). Irrtümlich meint Kornmeier, bei Piedrehita handele es sich um Goyas Landhaus, die *Quinta del sordo*, in Madrid. Vgl. Kornmeier (1998: 1): „sein Landhaus *Piedrahita* am Manzanaresufer“.

Abb. 1: Francisco de Goya: *Taubstummenalphabeth*

2.2 Goyas Jagdmesser von 1808 und sein innerer Wandel vom Kriegsbefürworter zum neutralen Beobachter und Pazifisten

Goya war als ein den Ideen der Aufklärung verpflichteter Künstler grundsätzlich frankophil. Frankreich war für ihn ein Modell, an dem er sich lange Zeit orientierte; auch die Französische Revolution von 1789 mit ihren Idealen von Freiheit und Gleichheit wurde von dem Maler durchaus positiv gesehen. Die Besetzung seines Landes durch die napoleonischen Truppen im Jahr 1808 bedeutete für Goya eine überaus schmerzliche Desillusionierung. Differenziert beschreibt August Liebmann Mayer (1885–1944) das Dilemma des Malers in seiner Haltung gegenüber Frankreich:

> Goya hat von der Geschichte den Vorwurf auf sich nehmen müssen, daß er mit den Franzosen paktiert habe, daß er allzu geschmeidig sich den Feinden seines Vaterlandes in den Zeiten der Okkupation als Künstler zur Verfügung gestellt habe. Es scheint mir aber nicht zweifelhaft zu sein, daß Goya sich in einem gewissen Dilemma befand. Goya war ein besonders guter, ein ebenso glühender Patriot wie die Nationalisten unter seinen Landsleuten. Die Fran-

> zosen als Eroberer und Bedrücker seines Volkes waren ihm verhaßt, aber der reife Goya, der abzuwägen wußte und ein ungemein ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl besaß, machte einen Unterschied zwischen dem militärischen Frankreich und dem intellektuellen, dem er so sehr viel verdankte. Man könnte höchstens gegen den Künstler den Vorwurf erheben, daß er nicht, wie manche seiner Freunde, die letzten Konsequenzen gezogen hat und mit den Franzosen aus Spanien herausging. Aber gerade dies zeigt, daß der Künstler glaubte, von seinem Standpunkt aus das Richtige getan zu haben, daß sein Platz so lange als möglich in Spanien sei.[36]

Die Unvereinbarkeit von idealistischen aufklärerischen Ideen und der konkret erfahrbaren Realpolitik führte viele spanische Aufklärer in einen nicht auflösbaren inneren Konflikt, der gerade in der Zeit von 1808 bis 1814 an Intensität gewann. Goya scheint hin und hergerissen zwischen dem nationalen Anliegen eines von den französischen Besatzern befreiten Spanien und der menschlichen Perspektive, in der er den leidvollen Krieg grundsätzlich ablehnte. Der Kunsthistoriker Max Dvořák (1874–1921) hat diesen inneren Konflikt des Malers einfühlsam beschrieben:

> Goyas Kriegsbilder sind nicht nur eine objektive Kriegschronik, sie sind zugleich ein persönliches Bekenntnis. Er faßt, was er zu erzählen hat, national auf. Die Ereignisse sind ihm ein Zeugnis der schweren Not, die sein Volk zu bestehen hatte und an der er mit fühlendem Herzen teilgenommen hat, was man in älteren Darstellungen vergeblich suchen würde. Doch auch andere Gedanken und Empfindungen spielen dabei eine Rolle, die in der reflektierenden Stellung des Einzelindividuums zu dem Ringen und Leiden der Menschheit ihren Ursprung haben. Aufwallungen des Zornes, Regungen der Barmherzigkeit, des Entsetzens, der Verzweiflung, leidenschaftliche Proteste und Resignation, innere Erschütterung und bange Fragen geben diesen ergreifenden gemalten Kriegsbildern ihren eigentlichen Inhalt und verbinden sich mit der realistischen Darstellung, verwandeln sie zu einem Kommentar subjektiver psychischer Vorgänge, die durch den Krieg hervorgerufen wurden.[37]

Nach der Rückkehr von König Ferdinand VII. nach Spanien schreibt Fernando de la Serna y Santander (1747–1824), seinerzeit als *Director general de correos* (Postdirektor) ein hochrangiger Verwaltungsbeamter, eine Beurteilung über den Maler, die er am 18. November 1814 an Manuel

[36] Mayer (1923: 36–37).
[37] Dvořák (1929: 245).

Fernández Gamboa, den Zweiten Stadtrat von Madrid, schickt und in der es um Goyas Verhalten unter der Regierungszeit von König Josef I. geht:

> Que por el conocimiento que tengo y trato contrahido con este sugeto con motibo de ser uno de los Profesores más distinguidos de su Arte, me consta que desde la entrada de los Enemigos en esta capital vivía retirado en su Casa y estudio, ocupándose en obras de pintura y grabado, abandonando la mayor parte de las personas, que antes trataba, no solo a causa de la incomodidad de la pribacion del oido, sino todavia mucho mas por el odio que profesaba a los Enemigos; el qual siendo en el natural, se acrecentó con la invasion del Reyno de Aragón y ruina de Zaragoza su patria: Cuyo monumento de horror quiso perpetuar en sus pinceles. Asi lejos de solicitar sueldos ni honores del intruso, se separo de los que tenia de Pintor de Cámara y de toda otra gestión; aunque sin la más leve de su parte, fué comprendido á título de Profesor y Académico de los más antiguos y beneméritos en el número de los individuos de la llamada orden real de España, aunque no por eso se presentase en Palacio, ni haya usado de semejante insignia, antes por el contrario se ausentó de Madrid, y pasó a Piedrahita con ánimo de trasladarse de ally a Pays libre, y no lo executó por los ruegos de sus hijos y por la notificación que se le hizo de orden del Ministro de la Policia, del embargo y secuestro general de los bienes de la familia entera, si dentro de prefixo término no se restituía á esta villa.[38]

> Aus den Kenntnissen, die ich habe, und aus dem Umgang mit dieser Person als einem der bedeutendsten Meister seiner Kunst weiß ich, dass er seit dem Einmarsch der Feinde in diese Hauptstadt zurückgezogen in seinem Haus und seinem Atelier lebte und sich mit Werken der Malerei und Radierkunst beschäftigt und die meisten Leute, mit denen er zuvor Umgang gepflegt hatte, gemieden hat, nicht nur wegen der Unannehmlichkeiten aufgrund des Verlustes seines Gehörs, sondern mehr noch aufgrund des Hasses, den er den Feinden entgegenbrachte, der, wie es in der Natur der Sache liegt, durch die Invasion im Königreich Aragón und die Zerstörung seiner Heimat Saragossa noch zunahm: Die Erinnerung an diese Spuren des Grauens wollte er in seiner Malerei verewigen. Weit davon entfernt, von dem Eindringling Gehälter oder Ehrungen zu erbitten, trennte er sich von denen, die er als Hofmaler hatte, und von jedem anderen Posten; selbst wenn er ohne sein geringstes Zutun als einer der ältesten und angesehensten Meister und Akademiker in die Gruppe der Personen des so genannten königlichen Ordens von Spanien aufgenommen wurde, obwohl er sich aus diesem Grund weder im Palast einfand, noch ein solches Abzeichen trug, sondern sich im Gegenteil von Madrid entfernte und sich in der Absicht nach Piedrahita begab, um von dort aus in ein freies Land umzuziehen, was er jedoch auf Bitten seiner

[38] Goya (1981: 490 [Nr. CXXXIII]).

> Kinder und der ihm vom Polizeiminister übermittelten Mitteilung, dass die Güter der gesamten Familie beschlagnahmt und generell eingezogen würden, wenn er nicht innerhalb einer bestimmten Frist in die Hauptstadt zurückkehren würde, nicht tat.

Sieht man einmal davon ab, dass diese Ausführungen dazu dienten, Goya unbeschadet unter der Restauration König Ferdinands VII. weiterzubeschäftigen, deuten sie darauf hin, dass der Maler trotz seiner Dienste für König Josef I. keine Zweifel an seiner Gegnerschaft gegenüber den französischen Besatzern aufkommen ließ.

Dass Goya 1808 beim Ausbruch des Krieges sich zunächst eindeutig an die Seite der spanischen Aufständischen gegen die napoleonischen Truppen stellte, ergibt sich aus einem Messer, in das außer dem besagten Jahr verschiedene Szene und Symbole sowie Goyas Name eingraviert sind. Man weiß nichts über die genaue Provenienz des Objekts.[39] Die individuelle, sorgfältige künstlerische Ausgestaltung des Messers spricht dafür, dass es sehr wahrscheinlich aus Goyas Besitz stammt.

Goya wie auch sein intimer Freund Martín Zapater y Clavería (1747–1803), mit dem er gerne zusammen auf die Jagd ging, schätzten wertvolle, schöne Jagdmesser. Goya schreibt Ende 1790 an Zapater über zwei teure Messer aus britischer Produktion, die er für ihn erworben hat:

> Te he conprado dos nabajas Ynglesas en un estuche que sirve de afiladera que me parece que es lo mejor que se puede encontrar, yo las probaré asta que te las inbie, me an costado muy caras pero dicen que dentro de Londres balen mas, cien reales me an costado no se si me [han] engañado, me parece que no por el sugeto que las á traido y por no aber querido bajar un ochabo,[40] si no te hiciesen buen uso me las bolberas a enviar que yo se les a ... acer.[41]

---

[39] Das *Musée de l'Histoire vivante* in Montreuil (Frankreich) erhielt das Messer 1966 als Geschenk von Vincent Labeyrie (1924–2008), einem politisch engagierten Biologen und Ökologen. Über die Vorbesitzer ist nichts bekannt. Zu Labeyrie vgl. Girault (4. Juni 2021). Aymes hat erstmals die Abbildung des Messers veröffentlicht, aber als Aufbewahrungsort des Objekts die *Bibliothèque nationale de France* in Paris angegeben, wo es sich allerdings nicht befindet. Vgl. Aymes (1973: unpag., Abb. [vor 65]), *Napoléon ... Aigle ou Ogre?* (2005: 53, Abb. 46), Prot (2017b: 144 und 145, Abb.).

[40] Der *ochavo* war eine Kupfermünze von geringem Wert.

[41] Goya (2003: 316 [Nr. 124]). In einem Brief an Martín Zapater vom März 1783 hat Goya ein Jagdmesser gezeichnet. Vgl. Goya (2003: 147 [Nr. 42]).

> Ich habe dir zwei englische Messer in einem Etui gekauft, das auch als Schleifstein dient, was mir als das beste erscheint, was man finden kann, ich werde sie ausprobieren, bevor ich sie dir schicke, sie waren sehr teuer, aber es heißt, dass sie in London noch teurer sind, einhundert Reales haben sie mich gekostet, aber ich weiß nicht, ob sie mich übers Ohr gehauen haben, mir scheint es nicht so zu sein, wegen der Person, die sie mir gebracht hat, und weil sie sich nicht um einen Cent hat runterhandeln lassen, wenn du sie nicht brauchen kannst, dann schick sie mir zurück, denn ich kann sie verwenden.

Bei dem Messer von 1808 handelt es sich um ein aufwendig aus unterschiedlichen Materialen hergestelltes exklusives Jagdmesser, das Goya offensichtlich nach seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen für sich von einem Messerschmied hat anfertigen lassen. Die Klinge und der Griff sind auf beiden Seiten mit eingravierten Bildern und Inschriften und einer Vielzahl an Ornamenten verziert worden.

Abb. 2: Francisco de Goya: *Jagdmesser* (rechte Seite)

Die feststehende Klinge weist einen konkaven, also einwärts gebogenen Klingenrücken auf. Sie ist zweigeteilt, bestehend aus einer sogenannten falschen Schneide, die in der Spitze endet, und dem Klingenrücken, der zum Griff führt. Eine solche für ein Jagdmesser typische Klingenform wird als Clip-Point-Klinge oder Hechtklinge bezeichnet, bei der die

Schneide in der üblichen Weise etwas gebogen ist. Der Messergriff ist auf beiden Seiten in unterschiedliche Sektionen unterteilt und reich verziert: mit Ornamenten, Bildern und Schrift. Die drei ovalen Formen am Ansatz der Klinge erinnern an die Form von Akanthusblättern. Am Ende des Griffs finden sich drei aufeinanderfolgende, miteinander verbundene, etwas abgeflachte kreisförmige Segmente, zum Griffende hin in abnehmender Größe.

Auf der rechten Seite der Messerklinge fliegt ein Skelett mit weit aufgespannten Flügeln, die denen einer Fledermaus ähneln, und nach vorne ausstreckten Armen auf einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen und ausgestreckten Krallen zu, den es mit beiden Händen an einem seiner Flügel gepackt hat.[42] Die beiden Gegner sehen sich gegenseitig an: das Skelett mit etwas angehobenem Schädel, der Adler den Kopf dem Skelett zugewandt. Die Segmente der Fledermausflügel des Skeletts sind an den Knochenenden mit Krallen versehen. Die beiden Kontrahenten sind detailliert ausgestaltet und vermitteln dadurch den Eindruck einer starken körperlichen Präsenz. Man blickt sowohl von oben als auch von unten auf die Flügel des Skeletts, aus einer Perspektive, als flöge man seitlich mit. Das Skelett hat die Arme weit nach vorne gestreckt, die Beine sind, etwas angewinkelt, nach hinten gerichtet, wodurch der Eindruck der hohen Dynamik des raschen Fluges noch verstärkt wird.

Das Skelett ist der stürmische Verfolger des Adlers, und es ist genau der Moment wiedergegeben, in dem das Skelett dadurch, dass es eine seiner Schwingen erwischt hat und festhält, den Adler an seiner weiteren Flucht hindert, indem es seinen Flug abrupt beendet. Das Skelett ist ein traditionelles Todessymbol, hier ohne das Attribut der Sense. Der Adler symbolisiert Frankreich, denn der *Aigle de drapeau* (Fahnenadler) war das Feldzeichen, das Napoleon am 18. Februar 1808 in der französischen Armee zusätzlich zur Truppenfahne eingeführt hat.[43] In diesem auf der Klinge dargestellten unerbittlichen Kampf ist also das Skelett der Sieger, der napoleonische Adler der Verlierer.[44]

---

[42] Das Flugmotiv ist in Goyas Werk vor allem in den *Caprichos* und den *Disparates* häufig vertreten und von großer Bedeutung. Vgl. Held (1980: 125), Holländer (1980), Traeger (2000: 61–65).

[43] Vgl. Hoffmann (2017: 389–390).

[44] In der satirischen europäischen Druckgrafik wird Napoleon in vielfältigen Varianten mit dem Motiv des Skeletts verbunden, doch die Darstellung auf Goyas Messer ist ein-

Auf dem gegen die Klingenspitze zu liegenden Bereich, der sogenannten Klingenschwäche, ist „Goya 1808“ eingeritzt. Die Form der Buchstaben ist für Goyas Unterschrift typisch.[45]

Auf der rechten Seite des Griffs lässt sich auf dem äußersten runden Segment ein Schwert oder Kreuz ausmachen. Auf den beiden folgenden Segmenten steht „Mueran los franceses“ (Die Franzosen sollen sterben). Dies ist der Schlachtruf, den die Madrilenen beim Aufstand am 2. Mai 1808 gegen die französischen Besatzer in Madrid gerufen haben.[46]

Abb. 3: Francisco de Goya: *Jagdmesser* (linke Seite)

In dem Segment in der Mitte des Griffs ist ein Haufen sternförmig übereinander gelegter Waffen abgebildet, die um eine zentrale Mittelachse angeordnet sind. In der Mittelhorizontalen befindet sich eine Axt, deren Blatt und Schneidekante nach links zeigen. Die Axt wird auf beiden Seiten in einer Diagonale von jeweils 45° Neigung von zwei Schwertern ge-

zigartig. Zur Verbindung von Napoleon mit dem Skelett in der Druckgrafik vgl. Taws (2017: 1797–1798).

[45] Der gewöhnliche Schnörkel hinter der Unterschrift ist auf eine kurze wellenförmige Linie hinter dem letzten Buchstaben reduziert. Zu Varianten von Goyas Unterschrift vgl. Goya (1981: 57–63).

[46] Der Schriftsteller Ramón de Mesonero Romanos (1803–1882) zitiert diesen Schlachtruf in seinen *Memorias de un setentón (Memoiren eines Siebzigjährigen)*. Vgl. Mesonero Romanos (1994: 117).

kreuzt, deren Klingen diagonal nach oben weisen. Es folgen in einer Diagonale von jeweils etwa 65° Neigung ein Schwert (mit der Klinge nach oben respektive dem Griff nach unten) und ein Gewehr, mit einer etwas aufgerichteten trichterförmigen Mündung. Solche Flinten werden als Espingole oder Tromblon bezeichnet. Sie wurden mit Schrotkugeln oder mehreren großkalibrigen Kugeln geladen. Auf der Horizontalen von 90° Neigung liegt ein Speer, mit dem Griff nach links respektive der Klinge nach rechts. Es handelt sich um ein sorgfältig ausgerichtetes Arrangement von Hiebwaffen und einem Gewehr.

Auf der linken Seite der Klinge ist folgender Ausruf eingraviert: „¡Hierro! despiertate!" (Eisen! Wach auf!). Dies ist der Schlachtruf der *almogávares* (Almogavaren) gewesen, einer Truppe aus aragonesischen und katalanischen Infanteriesoldaten im 13. und 14. Jahrhundert, die im Heer der *Corona de Aragón* (Krone Aragóns) dienten und aufgrund ihrer Tapferkeit auch außerhalb der Iberischen Halbinsel als Söldner kämpften.[47] Rhetorisch handelt es sich bei *Hierro* (Eisen) um eine Metonymie, mit der das Schwert gemeint ist, das hier wie eine Person direkt angesprochen wird.

In Erinnerung an den sagenhaften Heldenmut und die Kampfkraft der mittelalterlichen Almogaraven wurde während der ersten Belagerung von Saragossa auf Veranlassung von General Palafox Ende 1808 ein Elitebataillon aus jungen aragonesischen Adligen gegründet, das am 26. Dezember den offiziellen Namen *Esquadrón de caballería Almogárabes, cuerpo de caballeros nobles* (*Kavallerieschwadron der Almogaraven, Korps adliger Reiter*) erhielt.[48] Dieses Bataillon unterstützte das spanische Militär unter Leitung von Palafox während der beiden Belagerungen von Saragossa.

Auf der linken Seite des Griffs ist in der Mitte ein Totenkopf (ohne Unterkiefer) dargestellt, hinter ihm zwei lange Knochen in Form von gekreuzten Diagonalen. In den drei runden Segmenten am Griffende sind verschiedene Motive abgebildet: Auf dem Kreis links sieht man eine stilisierte Sonne mit Strahlen, die aus Wellen und nach außen spitz zulaufen-

[47] Überliefert ist der Schlachtruf „desperta ferres!" in der 1328 beendeten mittelalterlichen Chronik des Katalanen Ramon Muntaner (1265–1336). Vgl. Muntaner (1844: 343 und 373). – Der französische Dichter Victor Hugo (1802–1885) hat den Schlachtruf für das Motto seines Gedichts *Cri de guerre du Mufti* in seiner Gedichtsammlung *Les orientales* von 1829 verwendet. Vgl. Hugo (1968: 356): „*Hierro, despierta te!* / Cri de guerre des Almogavares. / Fer, réveille-toi!".

[48] Vgl. González Hernández (1953: 242–243), Fantoni y Benedí (1999: 368).

den Zacken bestehen, mit einem Gesicht in der Mitte. Auf dem mittleren Kreis bilden zwei versetzt übereinandergelegte gleichseitige Dreiecke ein Hexagramm in Form eines sechseckigen Sterns, ebenfalls von einem stilisierten Strahlenkranz umgeben. Im Zentrum befindet sich ein Kreis mit zwei Punkten. Ein weiterer, etwas dunklerer Kreis lässt sich inmitten des Kreuzungspunktes zweier Diagonalen, also in einer Randlage, ausmachen. Auf dem kleineren Kreis rechts befindet sich eine Art Halbmond, der rechts das Profil eines nach rechts gewandten Kopfes aufweist, mit deutlich sich abzeichnendem Nasenprofil.

Es handelt sich um Symbole, die bei den Freimaurern beliebt waren. Dass Goya eventuell Mitglied des Freimaurerordens war oder zumindest der in Spanien verbotenen Freimaurerbewegung nahestand, ist nicht auszuschließen.[49] Vieles deutet darauf hin, wenn auch stichhaltige Beweise für eine Mitgliedschaft im Freimaurerorden weiterhin fehlen.

Die Sonne und der abnehmende Mond sind die beiden bevorzugten Gestirne in der Kosmogonie der Freimaurer.[50] Die Sonne symbolisiert das Licht der Erkenntnis und gehört nach Auffassung der Freimaurer gemeinsam mit dem Mond und dem Meister zu den drei kleinen Lichtern.[51] In diesen Kontext gehört auch der strahlende Kopf.[52] Das Hexagramm ist in der Symbolik der Freimaurer ein Doppeldreieck,[53] doch als *Davidstern* oder als *Siegel Salomons* zudem auch ein Symbol des Judentums.[54] Der Totenkopf, der auf den beiden gekreuzten Knochen liegt, ist ein Symbol

---

[49] Reva Wolf verweist auf Freimaurer in Goyas Umfeld und auf freimaurerische Indizien in Goyas Briefen an seinen Freund Martín Zapater. Vgl. Wolf (2017) und (2020: 76–87), Wolf/Luxenberg (2020: 11).

[50] Zur Abbildung von Sonne und abnehmendem Mond vgl. Lindner (1976: 161).

[51] Vgl. Béresniak (2000: 40), Terner (2001: 82), Lomas (2020: 123 und 125).

[52] Zum Motiv des strahlenden Kopfes als Symbol der Freimaurer vgl. Terner (2001: 81–82).

[53] Zum Hexagramm als Freimaurersymbol vgl. Terner (2001: 60), Lomas (2020: 242–243).

[54] Vgl. Lomas (2020: 242): „Das Siegel Salomos besteht aus zwei ineinander verwobenen gleichseitigen Dreiecken: eines mit der Basis zum Himmel und der Spitze auf der Erde, das andere mit der Basis auf der Erde und der Spitze zum Himmel. Sie haben eine ähnliche symbolische Bedeutung wie die beiden Säulen. Das Dreieck mit der Spitze nach oben verkörpert den König mit seiner auf der Erde basierenden Macht, der zum Großen Baumeister aufblickt. Das Dreieck mit Basis im Himmel und Spitze auf der Erde symbolisiert die Macht des Priesters, der seine Autorität aus dem Himmel bezieht und sie zur Führung der Menschen auf der Erde benutzt".

für die Sterblichkeit, das zur Reflexion über Leben und Tod führen und damit zur Selbsterkenntnis des Freimaurers beitragen soll.[55]

Das Jagdmesser ist wegen seiner Inschriften sehr aufschlussreich: Zitiert wird nicht nur der Schlachtruf der Madrilenen vom 2. Mai 1808, sondern auch der Schlachtruf der aragonesischen Almogavaren des Mittelalters. Dieser Rückgriff auf die sogenannte *Reconquista*, die jahrhundertelange Rückeroberung der von den Mauren besetzten Gebiete der Iberischen Halbinsel durch die Christen, ordnet den Spanischen Unabhängigkeitskrieg gegen die napoleonischen Besatzer des Landes in einen weit in die Geschichte Spaniens zurückreichenden Kontext eines Befreiungskampfes. Solche Hinweise auf die *Reconquista* finden sich auch auf Goyas *Der 2. Mai 1808* und *Der 3. Mai 1808*.[56]

Das Jagdmesser passt in den Gesamtkontext, dass Goya als aragonesischer Patriot zunächst ohne Vorbehalt von der Rechtmäßigkeit eines Befreiungskrieges gegen die französischen Besatzungstruppen überzeugt war, wohingegen er später während der Arbeit an den *Desastres de la Guerra* eine eindeutige Parteinahme für eine der beiden Kriegsparteien immer vermieden hat: Während er 1808 noch als entschiedener patriotischer Gegner der Franzosen zu erkennen ist, änderte er im Laufe des Krieges seine Haltung, indem er eine neutrale und pazifistische Position einnahm.

[55] Zum Totenkopf in der Symbolik der Freimaurer vgl. Lindner (1976: 61, 63, 69, 75), Lomas (2020: 236–237).

[56] Vgl. Jacobs (2010: 139–143).

3 Entstehungsgeschichte und Veröffentlichung der *Desastres de la Guerra*

Goya begann mit der Arbeit an den *Desastres de la Guerra* vermutlich 1810, denn „drei der Platten tragen diese Jahreszahl“[56]. Die 82 Radierungen sind über einen längeren Zeitraum entstanden, der wohl bis 1823 reicht,[57] also bevor Goya Mitte 1824 freiwillig ins Exil nach Bordeaux ging, wo er seine letzten Lebensjahre verbrachte. Insgesamt sind 73 Entwürfe erhalten, die Goya vor dem Radieren der Platten angefertigt hat.[58] Während der Arbeit an den Platten fertigte er zahlreiche Probedrucke an, die zum größten Teil noch erhalten sind.[59] Hinzu kommt ein Exemplar mit 85 Probeabzügen und handschriftlichen Bildlegenden, das er seinem Freund Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829) geschenkt hat. Die Anzahl von 85 Radierungen ergibt sich daraus, dass dem Zyklus von 82 Radierungen noch drei Bilder mit Gefangenen hinzugefügt waren.

Die Druckplatten blieben vermutlich in der *Quinta del sordo*, Goyas etwas außerhalb von Madrid gelegenem Landhaus, zurück, als er 1824 ins Exil nach Bordeaux ging.[60] Nach seinem Tod am 16. April 1828 gingen sie in den Besitz seines Sohnes Francisco Javier über, der 1854 starb. Danach erbte sie Goyas Enkel Pío Mariano de Goya y Goicoechea (1806–1874). Am 19. Juli 1856 bot Jaime Machen Casalins die Druckplatten, die er erworben hatte, dem spanischen Staat an. Erst im Oktober 1862 kaufte sie die *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, zusammen mit denen der *Disparates*. In der Akademiesitzung vom 16. November 1862 wurden der Maler Carlos de Haes (1826–1898) und der Grafiker Domingo Martínez (1822–1898) damit beauftragt, die Veröffentlichung der *Desastres de la Guerra* vorzubereiten.[61] Doch es kam anders:

---

[56] Stolzenburg (2019: 153).

[57] Vgl. Stolzenburg (2019: 153): „Die letzten Bilder dürften erst zwischen 1820 und 1823 – bereits parallel zu den *Proverbios* – vollendet worden sein“.

[58] Zu den 73 erhaltenen Entwürfen zu den *Desastres de la Guerra* vgl. Gassier (1975: 207–326).

[59] Harris geht von insgesamt 485 Probedrucken aus. Vgl. Harris (1964: 172–303).

[60] Zur Überlieferungsgeschichte der Druckplatten vgl. Boelcke-Astor (1954: 255–257, 260–261).

[61] Vgl. Vega (2015: 35–36).

Ein Jahr später, 1863, wurden die *Desastres* in einer ersten Auflage von 500 Exemplaren erstmals von Laurenciano Potenciano (nicht von der Calcografía Nacional) gedruckt und veröffentlicht. Potenciano hatte, um sich des Zustands der Platten zu vergewissern und einige davon an Freunde zu verschenken, 1862 vorab sechs Exemplare der Folge als Probedrucke hergestellt. Eine dieser seltenen sechs Serien befindet sich im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, wohin sie nach 1907 aus dem Bestand des Buchantiquars Hiersemann in Leipzig gelangte, doch in der Bibliothek des Museums bis 1992 unbeachtet blieb. Sie trägt noch handschriftlich den ursprünglichen Titel *Fatales consequencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte* (Verhängnisvolle Folgen von Spaniens blutigem Krieg gegen Bonaparte).[62]

Paul Lefort (1829–1904) fand später noch zwei verschollene Druckplatten, die er am April 1870 der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* schenkte.[63]

Auf dem Vorsatzblatt vor dem Frontispiz des Exemplars von Juan Agustín Ceán Bermúdez steht:

Este egemplar es el unico que se arregló completo / p.ª que d. Ag. Cean Bermudez escribiese los epigrafes y la / portada o frontispicio – asi debe tenerse en mucha estima. / Los epigraf.ˢ están escritos al lapiz p.ʳ Goya sobre / ellos debia d[ic]ho Bermudez escribirlos con buena ortograf.ª / lo qᵉ no llegó a verificarse.

Dieses Exemplar ist das einzige, das komplett zusammengestellt wurde, damit Don Agustín Ceán Bermúdez die Bildlegenden und das Titelblatt oder Frontispiz schreiben sollte – deshalb sollte es mit viel Hochschätzung aufbewahrt werden. Die Bildlegenden sind mit Bleistift geschrieben, worauf der besagte Bermúdez sie mit korrekter Orthografie aufschreiben sollte, was nicht zustande kam.

[62] Stolzenburg (2019: 155). Vgl. Boelcke-Astor (1954: 291–292).

[63] Vgl. Boelcke-Astor (1954: 260). Es gab noch eine dritte zusätzliche Druckplatte, die aber nicht mehr erhalten ist. Vgl. Boelcke-Astor (1954: 261): „Eine weitere Platte *Infame Provecho*, von Dodgson als Platte C bezeichnet, wurde entweder von Goya selbst verworfen oder frühzeitig beschädigt; ihr Abzug ist deshalb bereits in dem vollständigen Exemplar für Ceán nicht enthalten. Bekannt ist nur die Vorzeichnung und ein einziger Abdruck in der ehemaligen Sammlung Stirling, heute Boston".

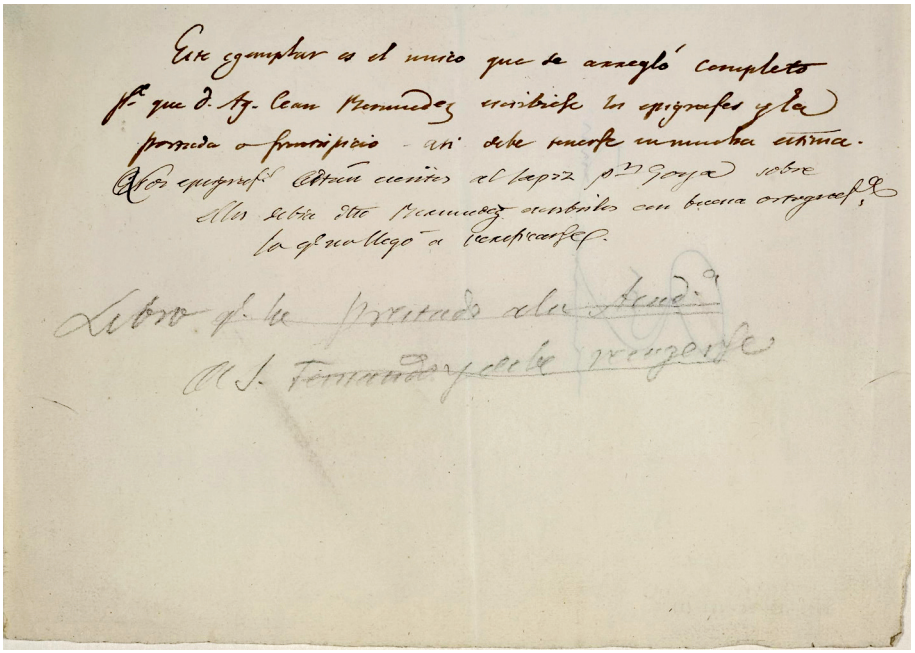


Abb. 4: Francisco de Goya: Vorsatzblatt vor dem Frontispiz der *Desastres de la Guerra* in dem Exemplar von Juan Agustín Ceán Bermúdez

Darunter von anderer Hand, vermutlich von Valentín Carderera y Solano (1796–1880), in dessen Besitz das Exemplar war: „Libro q.e he prestado ala Acad.a / de S. Fernando y debe recogerse“ (Buch, das ich der *Academia de San Fernando* geliehen habe und das zurückgegeben werden soll).

Der Titel der *Desastres de la Guerra* lautet in der Ausgabe von Juan Agustín Ceán Bermúdez:

> Fatales consequencias / de la sangrieta guerra en España / con Buonaparte. / Y otros caprichos enfaticos, / en 85 estampas. / Inventadas, dibuxadas y grabadas, / por el pintor original / D. Francisco de Goya y Lucientes. / En Madrid.

> Fatale Konsequenzen des blutigen Krieges in Spanien mit Bonaparte. Und andere eindringliche *Caprichos*, in 85 Radierungen. Erfunden, gezeichnet und radiert von dem originellen Don Francisco de Goya y Lucientes. In Madrid.

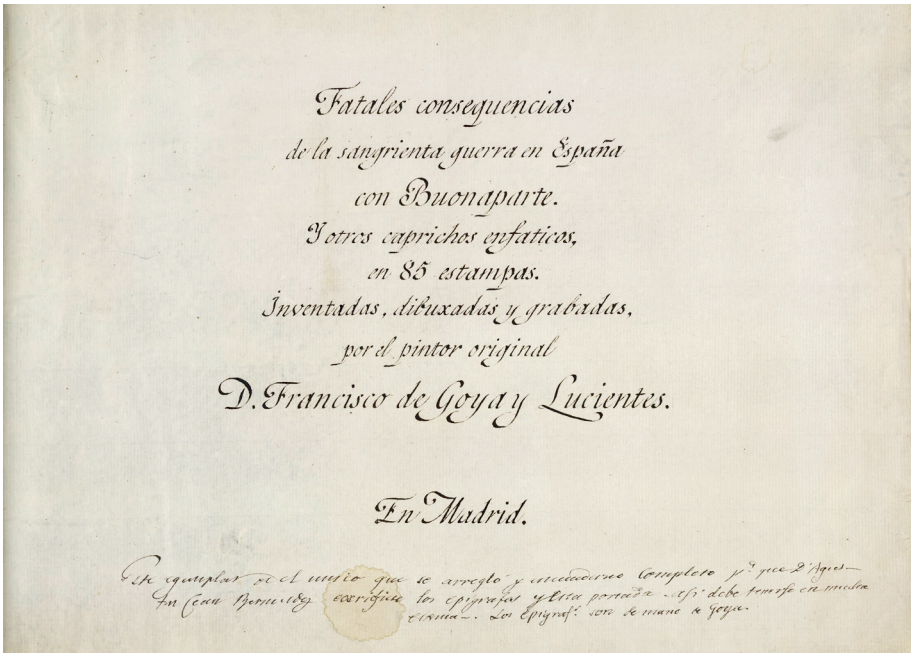


Abb. 5: Francisco de Goya: Frontispiz der *Desastres de la Guerra* in dem Exemplar von Juan Agustín Ceán Bermúdez

Unter dem Titel des Frontispizes steht, ganz ähnlich wie auf dem Vorsatzblatt:

> Este egemplar es el unico que se arregló y encuaderno completo p.ª que D. Agus-/tin Cean Bermudez corrigiese los epigrafes y esta portada – asi debe tenerse en mucha estima –. Los epigraf.s son de mano de Goya.
>
> Dieses Exemplar ist das einzige, das komplett zusammengestellt und gebunden wurde, damit Don Agustín Ceán Bermúdez die Bildlegenden und dieses Titelblatt korrigieren sollte – deshalb sollte es mit viel Hochschätzung aufbewahrt werden –. Die Bildlegenden sind von Goyas Hand.

Aus den Eintragungen auf dem Vorsatzblatt und dem Frontispiz ergibt sich, dass die Bildlegenden von Goya selbst stammen und er sie in einem gebundenen vollständigen Exemplar Ceán Bermúdez gegeben hat, damit er die Orthografie überprüft, wozu es aus nicht genannten Gründen nicht gekommen ist.

Abb. 6: Francisco de Goya: *Juan Agustín Ceán Bermúdez*

Der Kunstkenner und Sammler Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749–1829) war zunächst Sekretär bei Jovellanos, mit dem er befreundet war, denn beide stammten aus Asturien, danach arbeitete er als Sekretär bei Francisco Cabarrús.[64] 1791 leitete er das für die amerikanischen Kolonien zuständige Archiv (*Archivo General de Indias*). Protegiert von Jovellanos, wurde er schließlich Staatssekretär im Justizministerium. Er verfasste das Künstlerlexikon *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, das 1800 in sechs Bänden in Madrid erschienen ist.

Der Zyklus der 82 *Desastres de la Guerra* lässt sich in drei Teile untergliedern: In den ersten 47 Radierungen werden die schrecklichen Kriegsfolgen für die Menschen thematisiert. Der zweite Teil (Radierungen 48 bis 64) zeigt die Auswirkungen der kriegsbedingten Hungerkatastrophe der Jahre 1811 und 1812. Im dritten Teil der *Caprichos enfáticos*

[64] Zu Ceán Bermúdez vgl. Santiago Páez (2016).

(*Eindringliche Caprichos*), die die Radierungen 65 bis 82 umfassen, werden die Auswirkungen der repressiven Politik Ferdinands VII. in fantastischen, atmosphärisch dichten und suggestiven Szenen sublimiert, deren fantasmagorische Darstellungsweise den späteren *Disparates* schon recht ähnlich ist.[65] Häufig sind einige Radierungen zu thematischen Gruppen zusammengefasst, wobei oft auch die Bildlegenden durch den Hinweis *Lo mismo* (*Dasselbe*) auf eine vorherige Radierung oder ähnliche Angaben einen Zusammenhang zwischen aufeinanderfolgenden Blättern stiften.[66] Solche Zweiergruppen bilden *Desastre 2* und *3*, *Desastre 4* und *5*, *Desastre 21* und *22*, *Desastre 24* und *25*, *Desastre 28* und *29*, *Desastre 34* und *35*, *Desastre 42* und *43*, *Desastre 46* und *47*, *Desastre 66* und *67*. Auch Dreiergruppen lassen sich ausmachen, zum Beispiel *Desastre 9*, *10* und *11* in Bezug auf die Vergewaltigung von Frauen oder *Desastre 21*, *22* und *23* über den Umgang mit Toten.

Eine der frühesten Reaktionen auf die Veröffentlichung der *Desastres de la Guerra* ist eine Eintragung vom 4. Januar 1863 im Tagebuch der Brüder Edmond (1822–1896) und Jules de Goncourt (1830–1870): „Feuilleté les 80 planches de la *Guerre d'Espagne* de Goya. C'est le cauchemar de la guerre"[67] (Goyas 80 Radierungen über den *Krieg in Spanien* durchgeblättert. Das ist der Albtraum des Krieges). Wenige Jahre später schreibt Charles Yriarte (1832–1898) in seiner 1867 erschienenen Goya-Biografie: „Le recueil publié à Madrid en 1863, par l'Académie royale des beaux-arts de San-Fernando, sous le titre : *les Désastres de la Guerra*, est, selon nous, l'œuvre la plus considérable de Goya"[68] (Die 1863 in Madrid von der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* unter dem Titel *Die Schrecken des Krieges* veröffentlichte Sammlung ist unserer Meinung nach Goyas bedeutendstes Werk). Vom 20. Jahrhundert bis heute lassen sich ähnlich positive Beurteilungen und enthusiastische Einschätzungen „der gewaltigsten Folge dieses ohnehin gewaltigen Spaniers"[69] finden.

---

65 Vgl. Holländer (1980: 28–33).

66 Vgl. Glendinning (1962: 221–222).

67 Goncourt (1989: 917).

68 Yriarte (1867: 113).

69 Dies schreibt der Grafiker und Schriftsteller Alfred Kubin (1877–1956) am 11. Januar 1949 in einem Brief an den Maler Anton Steinhart (1889–1964). Vgl. Kutschera (1964: 127–128): „Ferner lege ich – es geht in einem und ich bitte es seinerzeit von mir zu überreichen – zwei Goya-Radierungen aus den ‚Desastros [recte: Desastres] de la guerra', der gewaltigsten Folge dieses ohnehin gewaltigen Spaniers, bei – für Elschens

Radierungen der *Desastres de la Guerra* sind seit ihrer Publikation im Jahre 1863 durch die Jahrhunderte von zahlreichen Künstlern und Künstlerinnen der unterschiedlichen Disziplinen aufgegriffen worden, um sie zu neuen Kunstwerken zu transformieren und damit für ihre jeweilige Gegenwart zu aktualisieren. Dieses Interesse intensivierte sich zunehmend im 20. Jahrhundert, nicht zuletzt wegen der erschütternden Erfahrungen der beiden Weltkriege oder des spanischen Bürgerkrieges. In der zeitgenössischen Musik ist Michael Denhoffs *Desastres de la guerra*. *Orchesterbilder nach Goya* von 1983 ein repräsentatives Beispiel, in der bildenden Kunst die Collagen der Brüder Jake (*1966) und Dinos Chapman (*1962).[70] Viele Schriftsteller und Schriftstellerinnen wurden angesichts der Gewaltszenen der *Desastres de la Guerra* dazu motiviert, das Wort zu ergreifen und auf sie in ihren Texten zu reagieren. Bildbeschreibungen und Bilddeutungen, Szenen in Theaterstücken, Passagen über die *Desastres de la Guerra* in expositorischen oder fiktionalen Texten lassen sich in der europäischen Literatur und neuerdings in wachsender Tendenz auch in außereuropäischen Ländern finden, zeitweise sporadisch, manchmal in auffällig dichter Frequenz. Zu einzelnen Blättern sind beeindruckende Bildgedichte entstanden, von Dichterinnen und Dichtern aus unterschiedlichen Nationen.[71] Für die Dramatik kann man beispielsweise Antonio Buero Vallejo (1916–2000) nennen, der bedeutendste Repräsentant des sozialen Realismus des spanischen Theaters, der Goya zum Protagonisten seines Dramas *El sueño de la razón* (1970) gemacht hat. Buero Vallejo hat Goya-Zitate in den Sprechtext integriert, vor allem Bildlegenden der *Desastres de la Guerra* und der *Caprichos*. Für den Roman könnte man als Beispiel Carlos Rojas (1928–2020) nennen, der Goyas Werke in mehreren seiner Romane berücksichtigt hat, in *Aquelarre* (1970) oder in *El valle de los Caídos* (1978), dessen Kapitelüberschriften den Titeln von Goyas Radierungen entsprechen. Eine ähnliche Funktion haben die Bildlegenden vorwiegend aus den *Desastres de la Guerra* in Paul Morands (1888–1976) historischem Roman *Le Flagellant de Séville* (1951). Dies sind nur wenige repräsentative Beispiele.

Vermählungstag mit meinen besten Wünschen ... Mir wurden die beiden Blätter in einem Konvolut eines vor 2 Jahren verstorbenen Kollegen und Freundes als Vermächtnis vor kurzem zugestellt".

70 Vgl. Shaw (September 2003).

71 Vgl. Jacobs (2015: 146–151, 461–496).

4 Bild und Text – Goyas Rekurs auf Emblembücher und literarische Texte als Inspirationsquellen

Die *Desastres de la Guerra* werden aus der heutigen Perspektive von vielen als Vorläufer der Kriegsreportage und -fotografie des 20. und 21. Jahrhunderts angesehen.[73] Das mag seine Berechtigung haben und dafür lassen sich sicherlich gute Gründe anführen, aber dabei darf man nicht verkennen, dass im Unterschied zur Kriegsreportage Goyas Radierungen vor allem eine künstlerische Bewältigung und eine Darstellung aus der Perspektive eines künstlerisch gestaltenden Malers und Radierers sind.[74] Dies zeigt sich insbesondere anhand seiner Rekurse auf bestimmte Traditionen der bildenden Künste (Emblembücher oder konkrete Vorbilder oder Inspirationsquellen der Malerei oder der Radierkunst) oder auf literarische Texte, die mit der Reportage des aktuellen Kriegsgeschehens nichts zu tun haben. Zu diesen intermedialen Aspekten kommt dann noch die nach bestimmten Proportionen und Gestaltungskriterien ausgerichtete Abstraktion und Sublimierung der dargestellten Szenen hinzu, was mit einer gleichsam fotografischen Wiedergabe konkreter Ereignisse ebenfalls nicht vereinbar sein dürfte.

Wie die *Caprichos* sind auch die *Desastres de la Guerra* Text-Bild-Formen.[75] Unter jedem Bild befindet sind eine Bildlegende, und in einigen Fällen ist es ein Zitat aus einem literarischen Text. Bild und Text stehen in den *Desastres de la Guerra* in einem dynamischen Wechselspiel, was auch für den vorherigen Zyklus der *Caprichos* von 1799 charakteristisch ist. Die Bezüge zwischen Radierung und Bildlegende sind oft ambivalent und vieldeutig: So kann die Bildlegende dazu dienen, die auf der Radierung dargestellte Szene zu kommentieren und zu erklären, dem ei-

[73] Vgl. Centro Atlántico de Arte Moderno (2009), Cristini (2017), Riquelme Sáez (2020).

[74] Vgl. Geimer (2007: 131): „Man kann es zugespitzt auch so formulieren: Die Toten der Fotografie haben Namen. Selbst wenn die Bildlegende sie verschweigt, weiß der Betrachter doch, dass diese Person existiert hat. Die Gehenkten in Goyas *Schrecken des Krieges* haben keine Namen. Selbst wenn sie einen Eigennamen hätten, so gäbe die Zeichnung keine Gewissheit, dass es sie einmal gegeben hat. Selbstverständlich ist damit keine wertende Aussage über die Qualität der Bilder gemacht. Goyas Darstellungen geben unter Umständen ein sehr viel genaueres Bild des Krieges als Film oder Fotografie: gleichwohl handelt es sich nicht um Aufzeichnungen".

[75] Zur Typologie der Text-Bild-Beziehungen vgl. Willems (1989: 44–80), Gross (1994: 88–108).

gentlichen Bildinhalt eine andere Perspektive hinzuzufügen oder ihn manchmal sogar zu verschleiern. Einige Radierungen sind so komplex gestaltet, dass jemand, der mit den soziopolitischen Kontexten der Epoche Goyas nicht vertraut ist, ihr Thema und ihren gesellschaftskritischen Sinn nicht mehr erkennen und deuten kann. Ähnliches gilt für die Bildlegenden, die trotz ihrer Kürze und Paradoxien für die meisten von Goyas Zeitgenossen sogleich verständlich gewesen sein dürften. Sie müssen heute oft erst mühsam erschlossen werden, da uns die damaligen Ereignisse und Zeitumstände nicht mehr vertraut sind. Gerade die Spannung zwischen Bild und Text eröffnet erst den Raum für die Reflexion über das Dargestellte und fordert heraus zur eigenen Positionierung und Meinungsbildung über das dargestellte Kriegsgeschehen und seine grausamen Folgen für die Menschen.

Aus den Emblembüchern übernimmt Goya keine vorgefertigten Embleme, doch benutzt er sie als Inspirationsquellen für bestimmte Bildmotive oder thematische Aspekte, mit denen er konkrete situative Szenen dadurch sublimiert oder abstrahiert, dass er sie in einen allgemeingültigen Kontext bringt oder um eine didaktisch-moralische Tiefendimension bereichert. Solche Anregungen aus Emblembüchern lassen sich in einigen Fällen konkret nachweisen, da die Ähnlichkeit zwischen dem Modell und Goyas *Desastre* frappant ist, in anderen Fällen ist der Einfluss weniger evident, wenn auch naheliegend. Goya ließ sich vor allem von folgenden Emblembüchern inspirieren: Andrea Alciatos (1492–1550) *Emblematum liber* von 1531, das seit 1549 in einer spanischen Version vorlag und von dem im Laufe des 18. Jahrhunderts in Spanien sogar vier Ausgaben gedruckt worden sind, die 1610 erschienenen *Emblemas morales* von Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539–1613) und die 1764 in Perugia von Cesare Orlandi (1734–1779) herausgegebene *Iconologia* von Cesare Ripa (1560–1622). Eine Inspirationsquelle könnte unter anderem auch das 1669 in spanischer Übersetzung erschienene Emblembuch *Theatro moral de toda la Philosofía de los Antiguos y Modernos* des flämischen Malers und Zeichners Otto van Veen (1556–1629) gewesen sein.

Auch literarische Texte dienten Goya als Anregungen für einige Radierungen. Dass die Bildlegende von *Desastre 58* der Anfang eines Verses aus einem seinerzeit beliebten Theaterstück ist, war bisher nicht bekannt und kann hier erstmals als Interpretationsschlüssel für die Deutung der Radierung dienen, um ihren eigentlichen Sinn zu erschließen. In *Desas-*

tre 66 rekurriert Goya sowohl auf die literarische als auch auf die ikonografische Tradition der Fabel vom Esel, der Reliquien trägt. Auch macht sich Goya für einige Radierungen Mehrdeutigkeiten der Sprache zunutze, die man in literarischen Texten findet und die er in Bilder transformiert, um im Sinne der Satire Doppeldeutigkeiten oder mehrfache Lesarten zu ermöglichen, so beispielsweise in *Desastre 11*.

5 Die *Caprichos enfáticos* als satirische Reaktion auf die politischen Auseinandersetzungen zwischen *serviles* und *liberales*

Außer den bisher beschriebenen Inspirationsquellen war insbesondere ein damals aktueller satirischer Text für den letzten Teil der *Desastres de la Guerra*, die *Caprichos enfáticos* (*Eindringliche Caprichos*), von besonderer Bedeutung: Giambattista Castis heute weitgehend vergessenes gereimtes Epos *Gli animali parlanti* (*Die sprechenden Tiere*). Die Benennung *Caprichos enfáticos*, die im Titel der *Desastres de la Guerra* in dem Exemplar von Juan Agustín Ceán Bermúdez steht, weist diese letzten Radierungen der Gattung der *Caprichos* zu. Das *Capricho*, im Italienischen *Capriccio*, setzt die traditionellen oder akademischen Regeln der Malerei außer Kraft und bewegt sich außerhalb des Regulären, ist etwas Unregelmäßiges und Unregelhaftes, das vom spontanen Einfall und der Fantasie bestimmt wird. Es ist eine Bildform, die sich in erheblichem Maße literarischen Kontexten oder der Literatur im Allgemeinen annähert: „Im *Capriccio* erreichen die graphischen Künste mit ihrem höchsten Freiheitsgrad zugleich die größte Annäherung an literarische Qualitäten und literarische Formen“[76]. Der Begriff *capricho* gehört wie *fantasía*, *imaginación* oder *imaginativa* zum Begriffsfeld der Fantasie.[77] Um seine Definition bemühten sich bereits spanische Autoren des 17. Jahrhunderts. Juan Huarte de San Juan (1529–1588) schreibt im *Examen de ingenios para las ciencias* (*Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*) von 1575:

> A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana *caprichosos*, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y pacer. Esta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con compaña. Tal propriedad como ésta se halla en el ánima racional cuando tiene un celebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender.[78]

---

[76] Holländer (1995b: 151).

[77] Zu den Begriffen und zum Konzept der Fantasie in der Epoche der spanischen Aufklärung vgl. Jacobs (2006: 185–400).

[78] Huarte de San Juan (1989: 344–345).

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) übersetzt die Passage folgendermaßen:

> Die toscanische Sprache nennt die erfindenden Köpfe wegen der Gleichheit die sie mit den Ziegen im Gehen und in dem äusserlichen Betragen haben, *capricciosi*. Die Ziege geht nicht gerne auf dem Ebenen, sie liebt die Hügel und Felsen, auf welchen sie ganz alleine herumklettert und die Abgründe überschauet; sie bleibt auf keinem gebahnten Wege und sondert sich immer von der Heerde ab. Eben diese Eigenschaften hat die vernünftige Seele, wenn sie in einem wohlorganisirten und gemäßigten Gehirne wohnet; sie kann sich bey keiner Betrachtung lange aufhalten, sie geht, ohne sich wo aufzuhalten, immer weiter fort und sucht stets neue Sachen zu entdecken und zu begreifen.[79]

Vicente Carducho (um 1576–1638) verbindet in seinen *Diálogos de la pintura* (*Dialoge über die Malerei*) von 1633 *capricho* aufs engste mit der Definition der Malerei, als Ausdruck von Innovation und Originalität des Malers.

> Pintura practica regular y cientifica es la que no solo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones Geometricas, Arismeticas, Perspectivas, y Filosoficas, de todo lo que ha de pintar, con la Anotomia y Fisonomia, atento a la historia, trages, y a lo politico, haziendo ideas con la razon y ciencia en la memoria, e imaginativa, que continuadas, vendrá a ser habito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir, es Pintor digno de toda celebridad. Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no haze la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De ai se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del Pintor, Capricho.[80]

> Ordnungsgemäße und wissenschaftliche praktische Malerei ist diejenige, die nicht nur den bewährten Regeln und Vorschriften beim Zeichnen und Beobachten folgt, sondern die nach den geometrischen, arithmetischen, perspektivischen und philosophischen Ursachen und Gründen von allem, was gemalt wird, sucht, in Bezug auf die Anatomie und Physiognomie, unter Beachtung von Geschichte, Kleidungsgewohnheiten und Politischem, Ideen formend mit der Vernunft und Wissenschaft, in der Erinnerung und der

[79] Huarte (1968: 88).
[80] Carducho (1979: 157–158).

> Fantasie, so dass derjenige, der dies kontinuierlich übt, sie gelehrt betreibt, nachdem er vorher mit seinen Händen lediglich kopiert hat. Wem es gelingt, dies zu erreichen, ist ein Maler, der es wert ist, ganz berühmt zu sein. Solche werden mit den Ziegen verglichen, weil sie die schwierigen Wege beschreiten, indem sie neue Gedanken erfinden und auf hohem Niveau reflektieren, außerhalb der allgemein benutzten, weil sie auf neuen Pfaden in Berg und Tal, mit viel Mühe, neue Nahrung suchen, um sich von ihr zu ernähren; was ein Schaf nicht macht, das stets dem bequemen Weg folgt, so dass die Kopisten mit einem solchen verglichen werden. Daher stammt der Ausdruck, den neuen Gedanken des Malers *Capricho* zu nennen.

In den spanischen Wörterbüchern des 18. Jahrhunderts findet sich eine Vielzahl an Definitionen, die das breite semantische Spektrum und die Ambivalenz des Begriffs zeigen. Nicht selten wurden dem Wort *capricho* verstärkende, eigentlich redundante Adjektive hinzugefügt, wie beispielsweise in folgenden Wendungen: *capricho extravagante*, *raro capricho*, *extraño capricho*.[81] Das ist auch im Falle der *Caprichos enfáticos* so.

Giambattista Castis Werk *Gli animali parlanti* regte Goya zu einfallsreichen, unkonventionellen *Caprichos enfáticos* an, die zwar noch in einer thematisch engen Verbindung insbesondere zu seinen politischen Folgen nach der Beendigung des Krieges stehen, aber die Auseinandersetzung mit dem Thema in einer über die Realität hinausweisenden Perspektive im Bereich fantastischer Bildfindungen fortsetzt und in den letzten Radierungen des Zyklus zum Abschluss bringt. Goya hat sich, wie sich anhand einiger dieser *Caprichos enfáticos* nachweisen lässt, viel eingehender mit Castis Text auseinandergesetzt, als man bisher annahm.[82] Tatsächlich rückte, wie im Folgenden erstmals dargelegt werden soll, dieses satirische Tierepos sogar zeitweise ins Zentrum der politischen Debatten in der spanischen Hauptstadt, die 1813 in der dortigen Presse zwischen Royalisten und Liberalen geführt wurden, so dass es sich nicht bloß um einen literarischen Einfluss handelt, sondern vielmehr um Goyas bewusste Entscheidung, durch die Wahl dieses Textes als Inspirationsquelle für einige *Desastres* politisch zugunsten der Liberalen und der liberalen Verfassung von Cádiz von 1812 Stellung zu beziehen, wenn auch auf indirekte Weise. Wären die *Desastres de la Guerra* zu Goyas Lebzeiten veröffentlicht worden, wäre dies sicherlich nur den literarisch Gebildeten klar geworden,

[81] Vgl. Andioc (1988: 90).

[82] Zu Casti und Goya vgl. Glendinning (1978: 186–191) und (2008: 62–65), Vega (2015: 27–29).

die auch die aktuelle politische Diskussion in der Tagespresse von Madrid mitverfolgt hätten. Der italienische Autor war für Goya nicht nur einer der herausragenden Aufklärer, sondern auch ein politischer Autor, dessen Werk es ihm ermöglichte, die politischen Auseinandersetzungen und Entwicklungen in Spanien in satirisch-verschlüsselter Weise in Form von Radierungen darzustellen.

5.1 Giambattista Casti und seine politische Satire *Gli animali parlanti*

Zum besseren Verständnis sollen zunächst der Autor und sein Werk – heute weitgehend in Vergessenheit geraten – kurz vorgestellt werden. Am 29. August 1724 in Acquapendente in der Provinz Viterbo (Latium) geboren, begann Giambattista (Giovanni Battista) Casti seine berufliche Laufbahn als Geistlicher, lernte auf zahlreichen Reisen die europäischen Höfe kennen, darunter Sankt Petersburg, Stockholm oder Lissabon.[83] Er begleitete junge Adlige auf ihrer *Grand Tour* oder arbeitete in verschiedenen Residenzen als Hofdichter, so am toskanischen Hof, seit 1772 in Wien, wo er von Kaiser Josef II. (1741–1790) zum Hofdichter ernannt wurde. Seit 1776 wurde Casti mit verschiedenen diplomatischen Missionen in europäischen Hauptstädten beauftragt. Im Herbst 1781 reiste er auf die Iberische Halbinsel: nach Madrid, die Extremadura, Portugal und Andalusien. 1783 bereitete ihm sein *Poema tartaro*, in dem er den russischen Hof Katharinas II., wo er sich von 1776 bis 1779 aufhielt, satirisch darstellt, große Schwierigkeiten. Seit 1784 verfasste er in Wien mehrere Opernlibretti für Giovanni Paisiello und Antonio Salieri. Sein größter Erfolg wurde die *opera buffa* mit dem Titel *Prima la musica e poi le parole* (*Erst die Musik und dann die Worte*), vertont von Salieri, die am 7. Februar 1786 in der Orangerie von Schönbrunn im Wettstreit mit Wolfgang Amadeus Mozarts *Der Schauspieldirektor*, mit dem Libretto von Johann Gottlieb Stephanie d.J., uraufgeführt und am 11., 18. und 25. Februar im Wiener Kärntnertortheater wiederholt wurde. Aufgrund anhaltender Probleme wegen seiner satirischen Schriften und seiner Sympathien für die Französische Revolution verließ er am 21. Dezember 1796 Wien, reiste zunächst nach Italien und begab sich später nach Paris, wo er im mehr

[83] Vgl. Nigro (1979), Boaglio (2012: 24–27, 35–40).

oder weniger freiwilligen Exil lebte.[84] Dort genoss Casti die Protektion des spanischen Botschafters José Nicolás de Azara y Perera (1730–1804), der sich später auch um die postume Publikation seiner Werke bemühte.[85] In dessen Salon gab Casti regelmäßig Kostproben seiner unveröffentlichten Schriften zum Besten. Er schreibt am 12. September 1798 in einem Brief an Paolo Greppi (1748–1800):

> Da Azara vi vado almeno una volta la settimana e allora in una comitiva d'una quindicina di persone, per lo più italiane, leggo uno o due de' miei apologhi per volta, quali sono intesi con trasporto universale.[86]
>
> Zu Azara gehe ich mindestens einmal die Woche und dann in eine Gesellschaft von etwa fünfzehn Personen, meist Italiener, ich lese jedes Mal ein oder zwei von meinen Fabeln, denen man mit allgemeiner Hingabe zuhört.

Am 12. November 1798 schreibt er in einem Brief an Tito Manzi (1769–1836):

> Io pertanto leggo un apologo per settimana in casa Azara, che dà espressamente un pranzo a quest'effetto e ove intervengono una ventina di persone che è tutto quel meglio che si può avere a Parigi a portata di gustare e di dar giudizio di poesia italiana. [...] Fra i forestieri Azara, capace al paro di qualunque più colto e istruito italiano di ben decider sulle cose di gusto e in genere di lingua e di poesia, oltre la perfetta cognizione della materia.[87]
>
> Ich lese daher jede Woche eine Tierfabel im Hause Azara, der zu diesem Zweck ausdrücklich ein Mittagessen veranstaltet, zu dem etwa zwanzig Personen kommen, die das Beste sind, was man in Paris in Reichweite haben kann, um italienische Dichtung zu genießen und zu beurteilen. [...] Unter den Ausländern ist Azara, der wie jeder kultiviertere und gebildete Italiener in der Lage ist, über Geschmacksfragen und ganz allgemein über Sprache und Dichtung zu urteilen, abgesehen von seiner perfekten Kenntnis der Materie.

Casti hat *Gli animali parlanti* von 1798 bis 1801 während seines Aufenthalts in Paris vollendet und 1802 und 1803 dort veröffentlicht. Das umfangreiche „Fabelepos"[88] besteht aus 26 Gesängen, mit Sextinen als Stro-

[84] Erst am 6. Februar 1797 wurde Casti von Kaiser Franz II. (1768–1835) offiziell aus Wien ausgewiesen, samt Kürzung seiner Bezüge. Vgl. Boaglio (2012: 27–35).
[85] Zu Castis Aufenthalt in Paris vgl. Müller (2012: 95–140).
[86] Casti (1984: 1066). Zu Casti und Azara vgl. auch Reichardt (^{2}1805: 65, Anm. *).
[87] Zitiert nach Tatti (1999: 41).
[88] Müller (2012: 139).

phenform. Casti selbst nennt sein Werk über die sprechenden Tiere „apologhi politici“[89] (politische Fabeln). Inhaltlich geht es zunächst um „die Versuche des präadamitischen Tierreichs [...], sich eine Verfassung zu geben“[90]. Danach wird die Konstitution einer absoluten Monarchie und deren Degeneration und Niedergang unter dem Löwen als König dargestellt. Unter der Regentschaft der Löwin, die angeblich ihren Ehemann vergiftet haben soll, wird aus der absoluten Monarchie eine Despotie, die zu einem Aufstand führt und in eine Anarchie mündet. Schließlich werden die sprechenden Tiere bei einem Kongress auf Atlantis von den Fluten des Meeres überrascht, von denen sie verschlungen und vernichtet werden. Es ging Casti nicht um die Kritik an bestimmten Personen, sondern an den politischen Missständen, wie er am 29. November 1802 aus Paris an Lorenzo Da Ponte (1749–1838) in London schreibt: „Io ho avuta in mira unicamente la cosa e non le persone, i vizi e i difetti dei governi, e non dei governanti“[91] (Ich habe allein die Sache und nicht die Personen im Blick gehabt, die Laster und Unzulänglichkeiten der Regierungen und nicht der Regierenden). Dennoch fand das Tierepos bei den Zeitgenossen auch deshalb großen Anklang, weil man die eigene Zeit, die sich in einem rasanten Umbruch befand, wie in einem Spiegel wiedererkennen und einzelne Tiere mit zeitgenössischen Regentinnen oder Regenten identifizieren konnte, obwohl alles vieldeutig und ambivalent bleibt und solche Zuordnungen möglich, aber keineswegs zwangsläufig oder eindeutig sind.[92]

Casti starb am 5. Februar 1803, so dass er nicht mehr miterleben konnte, dass sein Epos 1805 in den *Index librorum prohibitorum* aufgenommen wurde. In *La Revue philosophique, littéraire et politique* vom 1. Dezember 1805 wurde dies folgendermaßen mit Erstaunen und Verwunderung kommentiert:

> *Littérature*. – La congrégation de l’examen des livres ne sait point encore que le meilleur moyen de répandre des livres c’est de les prohiber. Elle vient de publier un décret qui prohibe plusieurs ouvrages peu religieux à la vérité,

[89] Casti (1984: 977). In einem vom 18. Januar 1797 aus Triest datierten Brief an Paolo Greppi.
[90] Müller (2012: 123).
[91] Casti (1984: 1123).
[92] Zur politischen Lesart des Textes vgl. Eouzan (2006).

> mais au nombre desquels se trouvent les *Animali parlanti*, charmant poëme de G. Casti.[93]
>
> *Literatur*. – Die Kongregation für die Prüfung von Büchern weiß noch nicht, dass das beste Mittel, Bücher zu verbreiten, darin besteht, sie zu verbieten. Sie hat gerade ein Dekret veröffentlicht, das mehrere Werke verbietet, die zwar tatsächlich wenig religiös sind, aber zu denen *Gli animali parlanti* gehören, das reizende Gedicht von G. Casti.

Doch längst war der *Index librorum prohibitorum* nicht mehr für alle maßgeblich. In Bremen erschien 1817 im Verlag von Johann Georg Heyse (1778–1833) eine komplette, dreibändige anonyme deutsche Übersetzung unter dem Titel *Die redenden Thiere*. Sie stammt von dem Bremer Juristen Franz Ernst Walte (1783–1856).[94] Das Vorwort und die Anmerkungen verfasste dessen Schwager, der ebenfalls in Bremen lebende Privatgelehrte Carl Jakob Ludwig Iken (1789–1841).[95] Dieser berichtet Goethe in mehreren Briefen von der Übersetzung und schickte ihm ein Exemplar zu, was dieser zum Anlass nahm, noch im selben Jahr die Besprechung *Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: die redenden Thiere* in seiner eigenen Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* zu veröffentlichen. Darin charakterisiert Goethe das Werk sehr treffend:

> In genanntem Gedichte sind innerliche Zustände die Hauptsache, lebhafte, heftige, kluge, revolutionäre Gesinnungen einer schwachen und doch gewaltsamen und in ihrer Klugheit selbst unklugen, besorgten und sorglosen Despotie entgegengestellt.[96]

Anschließend schickte Goethe seinem Freund Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) die Ausgabe zu und geht in dem beiliegenden Brief vom 13. Oktober 1817 aus Weimar auch auf den politischen Gehalt des Textes aus seiner Sicht ein:

> Du erhältst, mein Bester, hierbey die folgenden Bände der großen Thier-Fabel. Möge sie Dir zur Unterhaltung dienen und Du sie zu meinem Andenken gern aufbewahren. Es ist übrigens ein Zeichen der Zeit, und nicht zu

---

93 *La Revue philosophique, littéraire et politique* Nr. 7 (1. Dezember 1805), S. 445.
94 Vgl. Schulz (1971: 108, 111, 116).
95 Vgl. Schulz (1971: 111, 114), Diamantopoulou (2020: 127, 130, 145, 150, 152, 157, 159–162).
96 Goethe (1817: 71) und (o.J. [1924]: 408).

verwundern, daß dieses revolutionaire Gedicht von Bremen her verdeutscht kommt, denn dort sind diese Gesinnungen am lebhaftesten im Umtrieb. Man muß diesem Wesen eben zusehen und zuhören, still seyn und eigenen Geschäften nachgehen.[97]

5.2 Die erste spanische Übersetzung von *Gli animali parlanti* als Auslöser einer politischen Debatte zwischen *serviles* und *liberales* in der spanischen Presse

In Spanien reagierte die Inquisition mit einem Verbot der 1802 in Paris erschienenen Ausgabe des Buches, nachdem diese 1805 in den *Index librorum prohibitorum* aufgenommen worden war: In einem vom 23. Juni 1805 datierten Erlass, der am 14. Juli im *Diario de Madrid* veröffentlicht wurde, erscheint Castis Epos *Gli animali parlanti* unter der Rubrik „Prohibidos aun para los que tienen licencia" (Verboten auch für solche, die eine Sondergenehmigung haben), mit der Begründung: „por ser obra sumamente impia, mordaz y sediciosa, y estar llena de proposiciones obscenas é injuriosas á las Supremas Potestades, á los Sumos Pontífices, y con especialidad contra los Estados Monárquicos"[98] (weil es ein höchst respektloses, bissiges und aufrührerisches Werk ist und voll von obszönen und beleidigenden Äußerungen gegen die höchsten Machthaber, die höchsten Geistlichen und im Besonderen gegen die monarchischen Staaten).

Doch mit der Aufhebung der Inquisition und der Einführung der Pressefreiheit verlor dieses Verbot offensichtlich seine Wirksamkeit. Das Interesse an Castis satirischem Text über politische Intrigen, über Machtmissbrauch sowie die Schmeichelei und die Mechanismen der Unterdrückung in einem Staatswesen war in Spanien so groß, dass mehrere Übersetzungen entstanden sind.[99] Die erste Übersetzung überhaupt von *Gli animali parlanti* war eine spanische Übersetzung, von Francisco Rodríguez de Ledesma (1733–1823), der die ersten beiden *Canti* im Juli und August 1813 unter dem Titel *Los animales hablando* in Madrid veröffentlicht

[97] Goethe (1851: 238).

[98] *Diario de Madrid* Nr. 197 (14. Juli 1805), S. 57. Vgl. Varela Orol/González Fernández (2002: 34).

[99] Zu den spanischen Übersetzungen von Castis *Gli animali parlanti* vgl. Muñiz Muñiz (2003: 114–115) und (2005), Arce Menéndez (2009).

hat.[100] Nur wenig später gelangte Castis spanischer Übersetzer in eines der politisch einflussreichsten Ämter. Nachdem die liberale Verfassung von Cádiz verabschiedet worden war, wurden die *Cortes generales y extraordinarias* am 20. September 1813 aufgelöst. Die darauffolgenden *Cortes ordinarias* traten am 25. September ebenfalls dort zusammen und wählten Francisco Rodríguez de Ledesma zum Präsidenten.[101] Dass der neu gewählte Präsident der Übersetzer von *Gli animali parlanti* war, wird eigens in der madrilenischen Zeitung *El Patriota* vom 6. Oktober 1813 erwähnt:

> *Cádiz 28 de setiembre*. Se instalaron, en efecto, las Cortes Ordinarias el 25, nombrando por su Presidencia al Señor Don Francisco Ledesma, Diputado por Extremadura, Traductor del célebre Poema italiano del Abate Casti, intitulado *Gli animali parlanti* [...].[102]
>
> *Cádiz, 28. September*. Am 25. wurden die *Cortes ordinarias* eingesetzt und Don Francisco Ledesma, Abgeordneter für die Extremadura und Übersetzer des berühmten italienischen Gedichtes *Gli animali parlanti* des Abate Casti, zu ihrem Präsidenten ernannt [...].

Während der politischen Ereignisse in Cádiz verschärften sich die innenpolitischen Spannungen in Madrid. Am 21. Juni 1813 waren die französischen Truppen in der Schlacht bei Vitoria geschlagen worden. Nach diesem entscheidenden Sieg für die Befreiung Spaniens verstärkte sich in der Hauptstadt die Konfrontation zwischen den reaktionären monarchistisch-klerikalen Anhängern, also den *serviles* genannten Royalisten, und den von den Ideen der Aufklärung geprägten *liberales*, die vor allem die liberale Verfassung von Cádiz unterstützten. Der Begriff *serviles* (*Unterwürfige*) ist im Kontext der innenpolitischen Auseinandersetzungen in Madrid 1811 von den Liberalen als Schimpfwort für den politischen Gegner aufgekommen und fand in den folgenden Jahren rasch allgemeine Verbreitung durch die Zeitungen. Fray Rafael de Vélez (1777–1850) schreibt zur Entstehung und Verwendung der Begriffe *serviles* und *liberales* aus seiner Sicht als Kleriker:

> Tomemos el hilo en la invencion misma de los dos términos que adoptaron los regeneradores de la España, para dividirnos, y con facilitad reformarnos: estos son *serviles* y *liberales*.

[100] Zur Übersetzung von Rodríguez de Ledesma vgl. Muñiz Muñiz (2005: 228–230).
[101] Ab dem 15. Januar 1814 tagten die *Cortes ordinarias* in Madrid.
[102] *El Patriota* Nr. 28 (6. Oktober 1813), S. 285.

> La primer voz es desagradante, humilla, hiere al que se señala: la segunda honra, distingue, hace brillar al que le cuadra.[103]
>
> Nehmen wir den Faden bei der eigentlichen Erfindung der beiden Begriffe wieder auf, die von den Reformern Spaniens benutzt wurden, um uns zu spalten und uns mühelos zu reformieren: nämlich *Unterwürfige* und *Liberale*.
>
> Der erste Begriff ist entwürdigend, er demütigt, verletzt denjenigen, den er benennt; der zweite ehrt, zeichnet aus, lässt denjenigen glänzen, der ihn trägt.

Speziell zum Begriff *serviles* merkt er an, dass die Liberalen damit vor allem die Gegner der Pressefreiheit bezeichnet haben:

> Con esta nota principiaron á tildar á mediados de noviembre del año de 10 á los que no querian libertad de imprenta. ¿Y quién fueron los inventores? Los *contrarios*. Éstos se honraron con el nombre opuesto, al tiempo que ridiculizaban á los que no pensaban como ellos.[104]
>
> Mit dieser Bezeichnung begannen sie Mitte November des Jahres 1810 diejenigen zu brandmarken, die keine Pressefreiheit wollten. Und wer waren die Erfinder? Die *Gegner*. Sie ehrten sich selbst mit dem gegensätzlichen Namen, während sie gleichzeitig diejenigen verhöhnten, die nicht so dachten wie sie.

Von den *serviles* wurde die Pressefreiheit als Gefährdung der Kirche und des Staates angesehen. So schreibt Justo Pastor Pérez, ein ultrakonservativer Abgeordneter der *Cortes* von Cádiz in seinem anonym erschienenen *Diccionario razonado* im Artikel *Libertad de imprenta* (Pressefreiheit):

> Libertad pues de imprenta, en el sentido en que la toman los filósofos, es la facultad de criticar y censurer seria o burlescamente los ritos, prácticas, creencias, establecimientos, y ministros de la religión, y la conducta de los reyes y la de sus ministros que ya no existen.[105]
>
> Die Pressefreiheit in dem Sinne, wie sie von den Philosophen verstanden wird, ist die Fähigkeit, die Riten, Praktiken, Glaubensvorstellungen, Einrichtungen und Diener der Religion sowie das Verhalten von Königen und ihren Ministern, die gar nicht mehr existieren, ernsthaft oder im Scherz zu kritisieren und zu tadeln.

---

[103] Vélez (1825: 170). Vgl. Castro (2011: 107).
[104] Vélez (1825: 171).
[105] *Diccionario razonado* (2021: 155–156).

Dementsprechend lautet seine Definition des Begriffs *serviles*:

> Los siervos de la razón ilustrada por la fe; los que desean la felicidad de la nación quitando los estorbos que se oponen a ella y conservando la religión católica que recibimos de nuestros padres. Este es el lenguaje de los filósofos: ¡serviles llaman a los verdaderos españoles![106]

> Die Diener der durch den Glauben erleuchteten Vernunft; diejenigen, die das Glück der Nation wollen, indem sie die Hindernisse beseitigen, die sich ihm entgegenstellen, und indem sie die katholische Religion bewahren, die wir von unseren Vätern bekommen haben. Das ist die Sprache der Philosophen: *Unterwürfige* nennen sie die wahren Spanier!

Außer der Pressefreiheit war auch die Berechtigung der Abschaffung der Inquisition durch die *Cortes* von Cádiz am 22. Februar 1813 ein umstrittenes Thema. Vor allem die monarchistischen Zeitungen protestierten heftig gegen die Abschaffung dieser Institution.[107] Diese politischen Diskussionen über die Inquisition fanden erst ein vorläufiges Ende, als König Ferdinand VII. sie nach seiner Rückkehr nach Spanien 1814 wiedereinsetzte.

Im Juli 1813 begann ein Schlagabtausch der miteinander rivalisierenden politischen Kräfte in der Presse der Hauptstadt.[108] Mitten in diese polemischen Auseinandersetzungen geriet nun Francisco Rodríguez de Ledesma, mittlerweile Präsident der *Cortes* von Cádiz, mit seiner Übersetzung von Castis *Gli animali parlanti*, die zum Zankapfel zwischen den *serviles* und *liberales* in ihrer politischen Auseinandersetzung in der Presse wurde. Am 15. Juli 1813 erschien im *Diario de Madrid* eine Anzeige der Übersetzung mit Angaben zum Umfang und Inhalt des Epos, mit dem Hinweis, der erste Band sei erschienen und werde in den namentlich genannten Buchhandlungen verkauft; die weiteren Bände befänden sich im

---

106 *Diccionario razonado* (2021: 180).

107 Vgl. *Decreto CCXXIII de 22 de Febrero de 1813. Abolición de la Inquisicion: establecimiento de los tribunales protectores de la Fe*, in: Brandt/Schlegelmilch/Kirsch (2004: unpag. [8.9.2]).

108 Vgl. Baumgarten (1868: 10): „Daneben versäumten die Liberalen nicht, das Terrain in Madrid bei Zeiten pünktlich zu occupiren: seit dem Juli wurde dort ein sehr lebhafter Zeitungskampf geführt, in welchem die später so berüchtigte *Atalaya de la Mancha* des Bruders Agustin de Castro die servile Sache mit großem Geschick, aber vor der Hand noch mit bemerkenswerther Vorsicht vertheidigte, was freilich die liberale Censurjunta nicht hinderte, wiederholt gegen das mißliebige Blatt mit greller Willkühr einzuschreiten".

Druck und würden demnächst publiziert. Die Anzeige beginnt mit der Charakterisierung des Epos als ein politischer Text, der gegen den Despotismus gerichtet sei:

> Los animales hablando: poema épico. Este ingenioso y divertido poema, traducido del italiano, es una crítica severa del despotismo y de los actores de esta farsa tan funesta. Consta de 26 cantos, que se irán publicando sin mas intermision que el tiempo necesario para imprimirlos; y se ha tomado este medio, atendiendo á que los amantes de su libertad puedan ir adquiriendo esta obra, que compone 3 tomos, sin hacer de pronto un desembolso que les sería dificil.[109]
>
> Die sprechenden Tiere: episches Gedicht. Dieses einfallsreiche und amüsante Gedicht, aus dem Italienischen übersetzt, ist eine strenge Kritik am Despotismus und an den Akteuren dieser so verhängnisvollen Posse. Es besteht aus 26 Gesängen, die ohne größere Unterbrechung als die für den Druck erforderliche Zeit veröffentlicht werden; und für diese Vorgehensweise hat man sich entschieden, damit die Liebhaber ihrer Freiheit dieses Werk, das drei Bände umfasst, erwerben können, ohne dass ihnen sofort Ausgaben zugemutet werden, die aufzubringen, für sie schwierig sein könnte.

Als potenzielle Leser werden also ausdrücklich diejenigen genannt, die die Meinungsfreiheit unterstützen und die durch die Erscheinungsweise in Faszikeln das Werk nicht nur zügig lesen sollen, sondern auch durch die Stückelung den Kaufpreis nicht auf einmal, sondern sozusagen in Raten bezahlen könnten. Hier wird also das Epos als politischer Text charakterisiert, der das Bestreben nach Freiheit und eine kritische Haltung gegenüber dem Despotismus zum Ausdruck bringt und dem liberalen bürgerlichen Publikum in diesem Sinne anempfohlen wird. Wenige Tage später erschien am 23. Juli in der *Gazeta de Madrid* eine weitere Anzeige mit demselben – hier zitierten – Eingangstext, aber ohne die Angaben zum Inhalt des Epos.[110]

Wenige Wochen danach erschien ein gegen die spanische Übersetzung von Castis Epos gerichteter Artikel in *Atalaya de La Mancha en Madrid*, einer klerikal-monarchistischen Zeitung, die vom 13. Juli 1813 bis April 1815 in der Hauptstadt herauskam.[111] Mit *atalaya* ist eine *Warte* oder ein *Wachturm* gemeint, was an die Zeiten der *Reconquista* und die

[109] *Diario de Madrid* Nr. 196 (15. Juli 1813), S. 67.
[110] Vgl. *Gazeta de Madrid* Nr. 20 (23. Juli 1813), S. 216.
[111] Vgl. Gil Novales (2009b: 55, Nr. 63).

kämpferische Gegnerschaft des spanischen Katholizismus gegen die Mauren und den Islam erinnert. Herausgegeben wurde diese propagandistische Zeitung von dem Hieronymitenpater Agustín de Castro aus dem Kloster El Escorial. Als Journalist gab er mehrere Zeitungen heraus, in denen er zahlreiche heftige polemische Attacken gegen die liberalen Zeitungen führte, was seinerzeit viel Aufsehen erregte.[112] Zunächst ein Anhänger der in Cádiz verabschiedeten liberalen Verfassung von 1812, änderte er seine politische Meinung plötzlich radikal und wurde einer ihrer heftigsten Gegner.[113] So war Fray Agustín de Castro 1813 ein für seine Scharfzüngigkeit berüchtigter Parteigänger Ferdinands VII. und Gegner der Aufklärer und Liberalen, der die Restauration einer absolutistischen Monarchie anstrebte. Als Befürworter der Inquisition war er ein Gegner der gerade errungenen Pressefreiheit. Der Schriftsteller Ramón de Mesonero Romanos (1803–1882) erwähnt in seiner Autobiografie die polemischen Auseinandersetzungen in den Zeitungen und nennt ausdrücklich Agustín de Castro:

> [...] desde *El Redactor general* y *El Amigo de las leyes*, acérrimos defensores de la banda liberal, hasta la *Atalaya de la Mancha*, furibundo atleta ultrarealista, en que esgrimia sus armas el padre *Castro*, monje de San Jerónimo. – De este modo se inauguraba en la Villa del oso y el madroño[114] la encarnizada lucha política que venía riñéndose en Cádiz entre los partidos *servil* y *liberal*.[115]

> [...] von *El Redactor general* und *El Amigo de las leyes*, entschiedene Verteidiger der liberalen Seite, bis hin zu *La Atalaya de La Mancha*, einem fanatischen ultra-royalistischen Athleten, in dem Pater *Castro*, ein Hieronymitenmönch, seine Waffen schwang. – So wurde in der Stadt des Bären und des Erdbeerbaums der erbitterte politische Kampf eröffnet, der in Cádiz zwischen den Parteien der *Servilen* und der *Liberalen* tobte.

Der gegen Casti und die spanische Übersetzung gerichtete Artikel, der sicherlich auf den Übersetzer in seinem politisch exponierten Amt zielte, ist in Form eines Leserbriefs an den Herausgeber („Señor Editor“) abge-

---

[112] Sein Geburtsjahr ist unbekannt; verstorben ist er im September 1820. Zu Fray Agustín de Castro vgl. Gil Novales (2010: 675).

[113] Vgl. Sánchez Sánchez (2021: 284).

[114] Ein hoch aufgerichteter Bär, der seine Tatzen zu einem Erdbeerbaum erhebt, ist im Stadtwappen von Madrid abgebildet.

[115] Mesonero Romanos (1881: 112).

fasst, aber sicherlich von Agustín de Castro persönlich verfasst worden, da er über die genauen Kenntnisse der kirchlichen Erlasse verfügte, die hier zitiert werden, um die Argumentation zu stützen. Agustín de Castro beginnt mit dem Zitat der Anzeige der spanischen Übersetzung, die am 23. Juli 1813 in der *Gazeta de Madrid* erschienen ist.[116] Darauf erfolgt eine erbitterte Stellungnahme gegen Castis Werk und die spanische Übersetzung. Der Autor weist auf das Verbot der französischen Ausgabe von 1802 hin, das auch durch die spanische Inquisition im Edikt vom 23. Juni 1805 ausgesprochen worden ist, und zitiert die dort gegen Castis Text geäußerten Vorwürfe und Bedenken. Dass solche gegen die Regierung gerichteten Texte überhaupt aus dem Ausland importiert, übersetzt und in Spanien verbreitet würden, ist der erste Vorwurf:

> Con estas obras se trata de ilustrar y divertir al pueblo, y se traen de fuera, como si dentro nos faltasen genios de esta calaña festivos, impíos, mordaces y sediciosos que viertan proposiciones obscenas é injuriosas á las supremas potestades. ¿No será bastante nuestra malicia sin que la mancomunemos con la agena?[117]
>
> Mit diesen Werken soll das Volk aufgeklärt und unterhalten werden, und sie werden aus dem Ausland eingeführt, als ob es in unserem Land an solch lustigen, pietätlosen, bissigen und aufrührerischen Genies fehlen würde, die sich mit obszönen und beleidigenden Äußerungen an die höchsten Mächte richten. Reicht unsere eigene Boshaftigkeit nicht aus, ohne dass wir sie mit der fremden zusammentun müssen?

Danach beruft er sich ausdrücklich auf das Edikt des Erzbischofs von Toledo vom 6. Juli 1813, in dem auf die Gefahr der aus dem Ausland importierten Bücher hingewiesen wird und aus dem er die Passage über das Verbot von Büchern mit ketzerischen Inhalten wiedergibt:

> Nuestro emmo.[118] prelado en su edicto de 6 del próxîmo julio avisa á todos los fieles de este su arzobispado, que subsisten en su vigor y fuerza todas las prohibiciones de imprimir, vender, leer y retener los libros de mala doctrina que estaban anteriormente hechas por las autoridades eclesiásticas, y bajo las mismas penas espirituales que en ellas se espresan: mandando que los que tengan en su poder dichos libros prohibidos los entreguen dentro de tercero

[116] Irrtümlich wird in dem Artikel als Datum der 25. Juli angegeben. Vgl. Anonymus [Agustín de Castro] (13. August 1813: 78).
[117] Anonymus [Agustín de Castro] (13. August 1813: 78–79).
[118] Abkürzung für: eminentísimo.

dia, despues que á su noticia hubiere llegado este mandato, á la secretaría de cámara de su eminencia, ó en poder de su vicario, ó de los curas de los pueblos en donde respectivamente se hallaren.[119]

Unser hochwürdigster Prälat weist in seinem kürzlich erlassenen Edikt vom 6. Juli alle Gläubigen seines Erzbistums darauf hin, dass alle Verbote des Druckes, des Verkaufs, der Lektüre und des Besitzes von Büchern mit einer schlechten Gesinnung, die zuvor von der kirchlichen Obrigkeit erlassen wurden, unter denselben geistlichen Strafen, die in ihnen zum Ausdruck gebracht werden, weiterhin wirksam und in Kraft sind: mit der Anweisung, dass diejenigen, die die besagten verbotenen Bücher in ihrem Besitz haben, sie innerhalb von drei Tagen, nachdem dieses Edikt ihnen zugegangen ist, an das Kammersekretariat ihrer Eminenz oder an seinen Vikar oder an die Priester der Orte, wo auch immer sie sich befinden, abgeben.

Der Erzbischof von Toledo war Luis María de Borbón y Vallabriga (1777–1823), das letzte Mitglied der königlichen Familie, das nach der Besetzung Spaniens durch die napoleonischen Truppen noch im Lande geblieben war. Die Passage des Edikts, auf die Agustín de Castro Bezug nimmt, lautet:

Tenemos demasiados motivos para temer, que se han esparcido entre nosotros, libros perniciosos, ó introducidos en el Reyno por los enemigos [...].

Para evitar los incalculables daños que pudiera ocasionar este error, nos ha parecido conveniente avisar, como por este nuestro Edicto avisamos, á todos los Fieles de nuestro Arzobispado, que subsisten en su vigor, y fuerza todas las prohibiciones de imprimir, vender, leer, y retener los libros de mala doctrina, que estaban anteriormente hechas por las Autoridades Eclesiásticas y bajo las mismas penas espirituales que en ellas se expresan.

Por tanto mandamus, que todos los que tengan en su poder dichos libros prohibidos, los entreguen dentro de tercero dia, despues que á su noticia hubiere llegado este nuestro mandato, en nuestra Secretaría de Cámara, ó en poder de nuestros Vicarios, ó de los Curas de los Pueblos en donde respectivamente se hallaren.[120]

Wir haben genügend Gründe zu befürchten, dass schädliche oder von Feinden in das Königreich eingeführte Bücher unter uns verbreitet worden sind [...].

[119] Anonymus [Agustín de Castro] (13. August 1813: 79).
[120] Bórbon y Vallabriga (24. Juli 1813: 3389).

> Um den unabsehbaren Schaden zu vermeiden, den diese Verirrung anrichten könnte, erschien es uns angebracht, alle Gläubigen unseres Erzbistums darauf aufmerksam zu machen, wie wir es mit unserem Edikt hier tun, dass alle Verbote des Druckes, Verkaufs, der Lektüre und Besitzes von Büchern mit schlechter Gesinnung, die zuvor von der kirchlichen Obrigkeit und unter denselben geistlichen Strafen, die in ihnen zum Ausdruck gebracht werden, erlassen wurden, weiterhin wirksam sind.
>
> Deshalb ordnen wir an, dass alle, die die besagten verbotenen Bücher in ihrem Besitz haben, sie innerhalb von drei Tagen, nachdem unser Edikt ihnen zugegangen ist, an unser Kammersekretariat oder an unsere Vikare oder an die Priester der Orte, wo auch immer sie sich befinden, abgeben sollen.

Ein einziges Werk wird im Edikt des Erzbischofs ausdrücklich genannt und verboten: der *Diccionario crítico-burlesco* (*Kritisch-burleskes Wörterbuch*) von Goyas Freund Bartolomé José Gallardo (1776–1852), erstmals 1811 in Cádiz erschienen, in dem vor allem die Repräsentanten der Kirche satirisch lächerlich gemacht werden.[121]

Im letzten Abschnitt seines Artikels setzt Agustín de Castro schließlich zum polemischen Generalangriff gegen die Liberalen an, die für die Verbreitung solcher Bücher verantwortlich seien:

> Convendria que vd. desenvolviese este punto, comparando la censura de la inquisicion con los elogios que se aplican á los *Animales hablando*; deduciendo de esta disparidad cuánto ha bajado el juicio de nuestros flamantes sabios en materias de piedad y de política. El pueblo debe saber que el libro no se debe leer ni retener bajo las mas graves censuras, y que incurren en ellas los impresores y libreros que lo impriman y despachen, por mas ingenioso y divertido que sea: porque la impiedad, la mordacidad, la sedicion, la obscenidad, las injurias á las supremas potestades, al sumo pontífice y á los estados monárquicos, léjos de descargarse del mérito de las anatemas por la ingeniosidad y chiste, se agrava mas por darse á beber el error dulcificado con tales accidentes.[122]
>
> Es würde Ihnen gut anstehen, diesen Punkt einmal genauer zu betrachten, indem Sie die Zensur der Inquisition mit den Lobpreisungen über *Die sprechenden Tiere* vergleichen, um aus dieser Diskrepanz ableiten, wie weit das Urteilsvermögen unserer glänzenden Gelehrten in Sachen Frömmigkeit und Politik gesunken ist. Das Volk soll wissen, dass das Buch aufgrund schwerster Einwände der Zensur nicht gelesen oder behalten werden darf, und dass

[121] Vgl. Bórbon y Vallabriga (24. Juli 1813: 3390).
[122] Anonymus [Agustín de Castro] (13. August 1813: 79).

> die Drucker und Buchhändler, die es drucken und veräußern, so einfallsreich und amüsant es auch sein mag, sich dieser Vorwürfe schuldig machen: denn die Gottlosigkeit, Bissigkeit, Aufsässigkeit, Obszönität, Beleidigung der höchsten Machthaber, des Papstes und der monarchischen Staaten sind weit davon entfernt, durch Witz und Scherz vom Verdienst der Bannflüche befreit zu werden, und werden noch verschlimmert, wenn man den durch solche Zutaten versüßten Irrtum aufnimmt.

Die Antwort auf den Artikel in *Atalaya de La Mancha en Madrid* vom 13. August 1813 folgte zwei Wochen später, Ende August, in einem langen Beitrag eines liberalen Autors mit dem Pseudonym „Philipp" in drei Faszikeln des *Diario de Madrid*. Von der Finte des angeblichen Leserbriefs lässt „Philipp" sich nicht täuschen, denn er spricht direkt Pater Castro an, der im Kreis der Liberalen *Padre gacetero* (*Gazettenpater*) genannt wurde,[123] so dass sein Gegenangriff auf ihn persönlich zielt, mit einer ironischen Anspielung auf den radikalen Wechsel seiner politischen Ansichten: „Como vmd., padre mio, no ha jugado siempre á una sola carta, era algo dificil conocer al cabo de su intencion"[124] (Weil Sie, mein Vater, nicht immer alles auf eine einzige Karte gesetzt haben, war es etwas schwierig, letztlich Ihre Absicht zu erkennen). Der Autor beginnt mit einem Angriff gegen die Inquisition, deren Abschaffung freudig begrüßt wird, als Antwort auf die Begründung des Verbots in *Atalaya de La Mancha en Madrid*:

> Mas volviendo á nuestro edicto, padre mio, ¿no le parece á vmd. que sea atacar al soberano decreto, y á la Constitucion misma, apoyar el fallo mas indiferente de un tribunal tan injusto, extinguido porque perseguia precisamente la ilustración y libertad de pensar y leer que ahora se protege?[125]
>
> Aber um auf unser Edikt zurückzukommen, mein Vater, scheint es Ihnen nicht ein Angriff auf das souveräne Dekret und auf die Verfassung selbst zu sein, das gleichgültigste Urteil eines solch ungerechten Tribunals zu unterstützen, das gerade deshalb ausgelöscht wurde, weil es die Aufklärung und die Freiheit zu denken und zu lesen verfolgte, die man jetzt schützt?

Dann setzt der Autor zur Verteidigung Castis an und zielt dabei nochmals auf die Inquisition, deren Legimitation er grundsätzlich in Frage stellt:

---

123 Vgl. Larriba (2020: 175).
124 Philipp (1813: 257). Vgl. Sánchez Sánchez (2021: 284).
125 Philipp (1813: 266, Anm. 1).

> [...] ¿qué delito mas nefando para la Inquisicion que el que un escritor ataque la tiranía, la persiga y destroce en donde la encuentre? ¿Que se indigne altamente contra el vicio y le haga eterna guerra, para sostener con calor los derechos del hombre? Este es el delito de Casti, y es suficiente para que un tribunal, fiel ministro de la arbitrariedad escandalosa de los déspotas, le condenase en una época en que los que tiranizaban esta nacion encontraban en la obra sus retratos.[126]
>
> [...] welches Verbrechen könnte für die Inquisition abscheulicher sein als das eines Schriftstellers, der die Tyrannei angreift, sie verfolgt und vernichtet, wo immer er sie findet, der sich über die Lasterhaftigkeit entrüstet und einen ewigen Krieg gegen sie führt, um die Menschenrechte mit Enthusiasmus zu unterstützen? Das ist Castis Verbrechen, und es genügt, dass ein Gericht, ein treuer Diener der skandalösen Willkür von Despoten, ihn in einem Zeitalter verurteilt, in dem diejenigen, die diese Nation tyrannisiert haben, in dem Werk ihre Porträts wiedergefunden haben.

Für den liberalen Autor repräsentiert Casti die Kritik an der Inquisition und an den repressiven Kräften, die gegen eine liberale Gesellschaft gerichtet sind:

> Pero ¿qué puede suponer contra el extraordinario mérito de este poema la denuncia de un tribunal bárbaro, extinguido por opuesto á las verdaderas luces, ni el apoyo del Atalayista y sus prosélitos, en cotejo del voto universal de todos los sabios de Europa, que le han creido el mas grande y útil de los poemas conocidos?
>
> Aber was kann gegen das außerordentliche Verdienst dieses Gedichtes die Denunzierung durch ein barbarisches Tribunal ausrichten, das als Gegner der wahren Aufklärung ausgelöscht wurde, oder auch die Unterstützung durch den Redakteur von *Atalaya* und seiner Proselyten, im Vergleich mit dem universellen Votum aller gelehrten Männer Europas, die es für das größte und nützlichste der bekannten Gedichte gehalten haben?

Casti, das betont der Autor, sei in den anderen europäischen Ländern gelobt worden, was übrigens auch seine Orientierung nach Europa als politische Aussage beinhaltet. So wettert er weiter gegen seine politischen Gegner und die Inquisition:

> Sí, padre mio, debe vmd. tener un decidido interes en que no se divulgue en España una obra que ataca con el velo del apólogo todos los vicios de los

[126] Philipp (1813: 266).

gobiernos, y en la que los de su ropa sirven de fuertes sustentáculos de estos tronos.

Pero en vano pretenderá vmd. ni sus secuaces extinguir la llama de la filosofía con la idea de prohibir obras de esta clase; porque el hacha está encendida, y llegará á difundirse su luz por toda España: el soplo del despotismo y la supersticion podrá encorvar la llama, pero servirá para dar mas cuerpo al fuego y hacer la luz mas brillante.[127]

Ja, mein Vater, Sie müssen ein entschiedenes Interesse daran haben, die Verbreitung eines Werks in Spanien zu verhindern, das alle Laster der Regierungen unter dem Deckmantel der Tierfabel angreift und in dem diejenigen, die solche Kleidung tragen wie Sie, als starke Stützen dieser Throne dienen.

Aber vergeblich werden Sie und Ihre Anhänger versuchen, die Flamme der Philosophie mit der Idee zu löschen, Werke dieser Art zu verbieten; denn die Fackel ist angezündet, und ihr Licht wird sich in ganz Spanien ausbreiten: Der Hauch des Despotismus und des Aberglaubens mag die Flamme krümmen, aber er wird dazu dienen, erst recht das Feuer zu entfachen und das Licht heller leuchten zu lassen.

Der liberale Autor hebt in seiner Erwiderung gegen Agustín de Castro zwei Dinge hervor, die seine politische Einstellung zum Ausdruck bringen: die Abschaffung der Zensur, die seit dem Einmarsch der napoleonischen Truppen faktisch 1808 vollzogen ist, und die Pressefreiheit, die am 10. November 1810 per Dekret erlassen wurde, dessen Artikel 1 lautet:

Todos los cuerpos y personas particulares, de cualquiera condición y estado que sea, tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anteriores a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidades que se expresarán en el presente decreto.[128]

Alle Körperschaften und Einzelpersonen, unabhängig von ihrem Status und ihrem Stand, besitzen die Freiheit, ihre politischen Ideen niederzuschreiben, zu drucken und zu veröffentlichen, ohne dass irgendeine Lizenz, Überprüfung oder Genehmigung vor der Veröffentlichung erforderlich ist, vorbehaltlich der Einschränkungen und Verantwortlichkeiten, die in diesem Dekret zum Ausdruck gebracht werden.

---

[127] Philipp (1813: 269–270).

[128] *Decreto IX. Libertad política de la imprenta*. Zitiert nach Brandt/Schlegelmilch/Kirsch (2004: unpag. [8.4.1]).

Wenig später wird die Pressefreiheit auch in Artikel 371 der liberalen Verfassung von Cádiz von 1812 aufgenommen, inhaltlich unverändert und fast im selben Wortlaut.[129] Aufgrund der Pressefreiheit wurden die Zeitungen aufgewertet. Viele Blätter wurden neu gegründet und dienten als Medium der aktuellen politischen Diskussion. Von Goya und seinen liberalen Zeitgenossen wurde die Pressefreiheit als Gewinn begrüßt und gefeiert. Am besten drückte dies Álvaro Flórez Estrada (1769–1853), ein angesehener Jurist und Abgeordneter der *Cortes* von Cádiz, in seiner in 1818 in London erschienenen und an den König gerichteten Schrift *Representación a Fernando VII en defensa de las Cortes* (*Darlegung für Ferdinand VII. in Verteidigung der Cortes*) aus, die rasch auch in andere Sprachen übersetzt und so europaweit bekannt wurde:

> La opinion es la reina del mundo, cuyo único imperio es indestructible. Saber creerla supone un gran genio, para dirigir su marcha basta tener prudencia y poder; despreciarla supone depravacion de costumbres, mas empeñarse en resistir su torrente demuestra el cumulo de la insensatéz ó de la desesperacion.[130]
>
> Die Meinung ist die Königin der Welt, deren einzigartiges Imperium unzerstörbar ist. Zu wissen, wie man an sie glaubt, setzt ein großes Genie voraus, um ihren Lauf zu lenken, genügt es, Klugheit und Macht zu haben; sie zu verachten, setzt Verderbtheit der Sitten voraus, aber darauf zu bestehen, ihrem Strom zu widerstehen, zeigt eine Menge Torheit oder Verzweiflung.

Aus der Sicht des ultrakonservativen Abgeordneten der *Cortes* Justo Pastor Pérez war die öffentliche Meinung dagegen eine äußerst negative Größe, die sich politisch missbrauchen ließ. Im Artikel *Opinión pública* (öffentliche Meinung) seines *Diccionario razonado* schreibt er:

---

[129] Vgl. Brandt/Schlegelmilch/Kirsch (2004: unpag. [8.2.5]): „Todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidad que establezan las leyes.“ (Alle Spanier besitzen die Freiheit, ihre politischen Ideen niederzuschreiben, zu drucken und zu veröffentlichen, ohne dass irgendeine Lizenz, Überprüfung oder Genehmigung vor der Veröffentlichung erforderlich ist, mit den durch die Gesetze festgelegten Einschränkungen und Verantwortlichkeiten).

[130] Flórez Estrada ([4]1819: 153).

> Dicen que es la reina del mundo, por eso tiene la desgracia de ser dominada de malos ministros, que son los que usan despóticamente a su nombre y con su firma, pero sin responsabilidad.[131]
>
> Man sagt, sie sei die Königin der Welt, deshalb erleidet sie das Unglück, von schlechten Ministern beherrscht zu werden, die ihren Namen despotisch und mit ihrer Unterschrift, aber ohne Verantwortung verwenden.

Nach seiner Rückkehr nach Spanien setzte der König die Inquisition wieder ein und schaffte durch das generelle Verbot der Presse am 25. März 1815 die Pressefreiheit ab.[132]

5.3 *Gli animali parlanti* während des *Trienio liberal* von 1820 bis 1823 in der spanischen Presse und weitere Übersetzungen

Noch während des *Trienio liberal* der Jahre 1820 bis 1823, während der die Verfassung von Cádiz wieder galt und auch die Inquisition nochmals abgeschafft worden ist, wurde Castis Epos weiterhin als politische Schrift aufgefasst, die die liberale Gesinnung repräsentiert und zu deren Verbreitung beitragen soll. So heißt es in *El Censor, periódico politico y literario* vom 21. April 1821: „y la poesia en las tragedias de Alfieri[133] y en *Gli animali parlanti* del Casti, ha popularizado los principios liberales“[134] (und die Dichtung in Alfieris Tragödien und in *Die sprechenden Tiere* von Casti hat die liberalen Prinzipien popularisiert). Wenige Tage später schreibt ein anonymer Autor in *El Espectador*:

> En cuanto á los bienes ó males que puedan haber hecho los papeles públicos, y las revoluciones que han obrado en las ideas por mas que el célebre Casti se haya burlado en su preciosa obra de *gli animali parlanti*, de las gacetas, es preciso confesar que aun en los paises sujetos al gobierno arbitrario, han sido los vehículos mas espeditos de la ilustracion.[135]

[131] *Diccionario razonado* (2021: 163).
[132] Vgl. Späth (2013: 207).
[133] Vittorio Alfieri (1749–1803) schrieb 22 Tragödien.
[134] Anonymus (21. April 1821: 88).
[135] Anonymus (24. April 1821: 51).

> Was das Gute oder das Schlechte betrifft, das öffentliche Zeitungen getan haben, und die Revolutionen, die sie in den Vorstellungen bewirkt haben, so mag der berühmte Casti die Gazetten in seinem wertvollen Werk *Gli animali parlanti* verspottet haben, aber man muss zugeben, dass sie selbst in Ländern, die einer willkürlichen Regierung unterworfen sind, die schnellsten Vermittler der Aufklärung gewesen sind.

Während des *Trienio liberal* sind weitere gereimte spanische Übertragungen entstanden: Die erste dieser beiden Übersetzungen, die die ersten beiden Gesänge (*Cantos*) umfasst, ist unter dem Pseudonym „Por un cesante" (Von einem Ruheständler) in zwei separaten Bänden als zweisprachige Ausgabe 1822 in Madrid erschienen, mit dem italienischen Original jeweils auf der linken und der spanischen Übersetzung auf der rechten Seite.[136] Hinter dem Pseudonym verbirgt sich der 1757 in Ezcaray (Rioja) geborene Antero Benito Núñez, seit 1786 Kanonikus der Kathedrale von Granada.[137] Er hat mehrere Texte von Jean-Jacques Rousseau übersetzt, obwohl dessen Schriften in Spanien verboten waren. Erschienen ist 1814 in Bayonne seine Übersetzung von Rousseaus umfangreichem Briefroman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* unter dem Titel *Julia o la nueva Heloísa*.[138] Wilhelm von Humboldt (1767–1835) berichtet über eine persönliche Begegnung mit Antero Benito Núñez im Tagebuch seiner Reise durch Spanien 1799 und 1800 und erwähnt eine weitere Rousseau-Übersetzung:

> Don Antero Benito y Nuñez, *Doctoral* der Cathedrale. Der *Doctoral* ist derjenige des Capitels, der die gerichtlichen Geschäfte desselben besorgen muss, und hat also immer viel zu thun. Ein thätiger, lustiger, gutmüthiger Mann, aber etwas roh und sehr sinnlich. Er hat aufgeklärtere Begriffe, hasst wohl eigentlich den geistlichen Stand, hat Rousseaus *Contrat social* ins Spanische übersetzt, doch natürlich ungedruckt [...].[139]

Dass Castis Text in Spanien nach wie vor von besonderem Interesse war, ergibt sich aus dem Prolog der Ausgabe des ersten Bandes der Übersetzung des *Cesante* alias Antero Benito Núñez. Der Übersetzer erwähnt

[136] Vgl. Casti (1822a) und (1822b).

[137] Sein Todesjahr ist nicht bekannt, könnte aber wohl um 1823 liegen. Zur Identifizierung des *Cesante* mit Antero Benito Núñez und zu seiner Casti-Übersetzung vgl. Carrascosa Ortega (2011), García Garrosa (2014: 166), Morange (2019: 586), Morán Orti (2021: 120, 132–133).

[138] Vgl. García Garrosa (2014), Morán Orti (2021: 130, 133–136, 139).

[139] Humboldt (1918: 320).

die Übersetzung von Rodríguez de Ledesma sowie zwei weitere Übersetzungen, von denen er die eine gesehen und von der anderen gehört hat.[140] Der 1777 in Granada geborene liberale Kleriker Mariano José Sicilia stand in Kontakt mit Antero Benito Núñez und schreibt über ihn und seine Casti-Übersetzung in seinen 1828 erschienenen *Lecciones elementales de ortología y prosodia* (*Elementare Lektionen in der Kunst, richtig zu sprechen, und der Prosodie*):

> Acercábase mucho su gusto y la manera de su pincel á el del célebre satírico Juan Bautista Casti, de quien tradujo en sextinas muy bien rimadas el poema titulado *Gli Animali Parlanti*, sobrepujando algunas veces la soltura y la gracia del original italiano. Los tres primeros cantos se publicaron en Madrid, en el año de 1822: los demas se quedaron en su carpeta, pues los tiempos que sobrevinieron no pudieron ser mas contrarios. Benito se murió de tristeza poco despues, y se fué á consolar en el Elisio con su grande amigo Melendez Valdés, á quien dirigió sus últimos versos en una Epistola [...].[141]

> Sein Geschmack und sein Stil kamen dem des berühmten Satirikers Giambattista Casti sehr nahe, dessen Gedicht mit dem Titel *Gli animali parlanti* er in sehr gut gereimten Sestinen übersetzt hat, die manchmal die Geläufigkeit und Anmut des italienischen Originals übertreffen. Die ersten drei Gesänge wurden 1822 in Madrid veröffentlicht; die anderen blieben in seiner Mappe, da die darauffolgenden Zeiten nicht widriger hätten sein können. Benito starb kurz darauf an Gram und fand im Elysium Trost bei seinem engen Freund Meléndez Valdés, an den er seine letzten Verse in einer Epistel gerichtet hat [...].

Aus diesen Angaben ergibt sich, dass Mariano José Sicilia in Granada mit Antero Benito Núñez in Kontakt stand und dessen Casti-Übersetzung kannte. Wenn er sich auch in der Anzahl der erschienenen Gesänge irrt, denn es erschienen nicht drei, sondern nur zwei, so geht aus seinen Angaben hervor, dass es sich um eine vollständige Übersetzung handelte. Die ersten beiden Gesänge sind während der liberalen Phase des sogenannten *Trienio liberal* von 1820 bis 1823 erschienen, und dass weitere Gesänge dieses satirischen Textes in der Zeit danach nicht veröffentlicht werden konnten, wird ausdrücklich erwähnt. Da Juan Meléndez Valdés

[140] Vgl. Casti (1822a: 3): „He visto tambien otra version que está para imprimirse, y he oido que hay otra que se está imprimiendo“ (Ich habe noch eine andere Version gesehen, die druckfertig ist, und ich habe gehört, dass es eine weitere gibt, die gerade im Druck ist).

[141] Sicilia (1828: 20, Anm.).

am 24. Mai 1817 starb, ergibt sich aus Sicilias Angaben, dass Benito Núñez kurze Zeit später verstorben ist.

Tatsächlich ist eine weitere Übersetzung bekannt, die ebenfalls nicht veröffentlicht worden ist: Sie ist zwischen 1820 und 1830 entstanden und mit den Initialen A. de S. signiert, wobei es sich um Ángel de Santibáñez y Barros (1769–1824) handelt, ein spanischer Diplomat und Botschaftssekretär in Paris.[142] Noch eine weitere gereimte Übertragung – ob ganz oder teilweise, ist unbekannt – wurde 1821 von Dionisio Solís[143] gesehen, doch über sie ist nichts weiter bekannt.[144] In der *Real Academia de la Lengua Española* befinden sich zwei Manuskripte von anonymen Teilübersetzungen.[145]

5.4 Goyas Rekurs auf *Gli animali parlanti* als Inspirationsquelle für die *Caprichos enfáticos* im Kontext der politischen Auseinandersetzungen zwischen *serviles* und *liberales*

Goya hat sich intensiv mit Giambattista Casti beschäftigt, dessen satirisches Werk offensichtlich auch sein besonderes Interesse gefunden hat. So fertigte er um 1804 eine Porträtzeichnung von Casti als Bruststück im Halbprofil an. Als Vorlage diente ihm das von Francesco Rosaspina (1762–1841) gezeichnete und von Pietro Zancon (1772–1807) gestochene Porträt, das erstmals im ersten Band der in Paris zwischen 1800 und 1801 erschienenen Ausgabe von Castis *Novelle galanti* erschienen ist.[146]

---

142 Zu diesen beiden Übersetzungen vgl. Muñiz Muñiz (2005: 231–234), Arce Menéndez (2009: 187).

143 Pseudonym des Schauspielers Dionisio Villanueva y Ochoa (1774–1834).

144 Vgl. Carrascosa Ortega (2011: 100, Anm. 11).

145 Vgl. Muñiz Muñiz (2003: 115).

146 Die Abbildung erschien auch in der Ausgabe von 1804. Vgl. Casti (1804: unpag., auf der Seite vor dem Titelblatt). Zur Vorlage von Goyas Porträt von Casti vgl. Glendinning (1978: 187). – Auch die *Novelle galanti* fanden in Spanien Verbreitung und wurden übersetzt. Vgl. Muñiz Muñiz (2003: 115), Arce Menéndez (2007a) und (2007b).

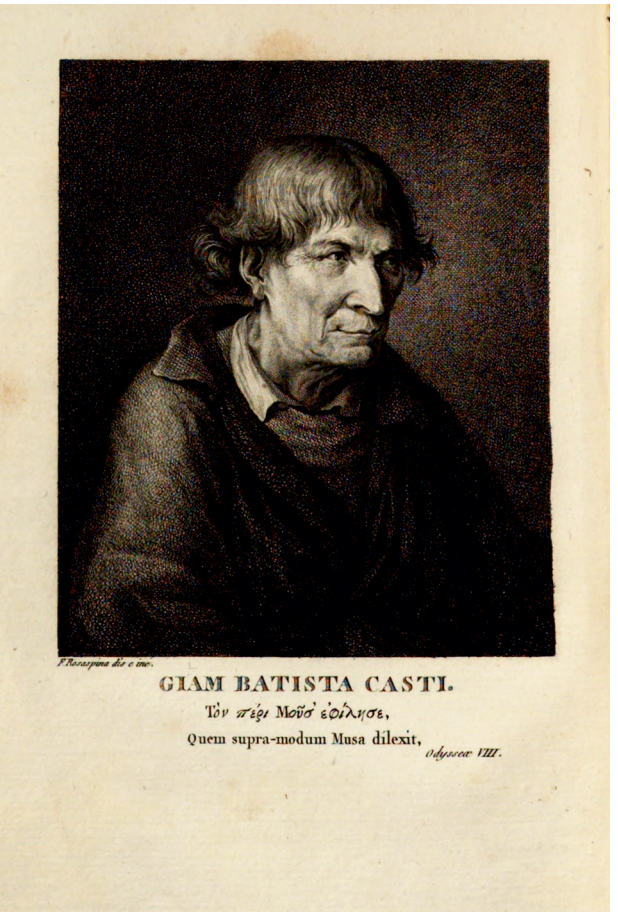


Abb. 7: Francesco Rosaspina & Pietro Zancon: *Casti*

Die Bildlegende unter Goyas Zeichnung lautet:

> J.B.[147] CASTI / cui miro carmine dicere verum / nihil vetuit / muerto en Paris en 1802 de edad de 83 años / por d.[n] Franc.[co] Goya = Pintor =
>
> J.B. CASTI, den nichts daran hindern konnte, in einem wunderbaren Gedicht die Wahrheit zu sagen, gestorben 1802 in Paris im Alter von 83 Jahren, von Don Francisco Goya – Maler –

Nach der Nennung des Namens des Porträtierten folgt auf Latein eine Charakterisierung Castis als mutiger Befürworter der Wahrheit, danach

[147] Abkürzung für: Juan Bautista.

auf Spanisch die Angaben von Ort und Jahr seines Todes und seines Alters, schließlich Goyas Name und Berufsbezeichnung.[148] Letztere stimmt genau mit derjenigen als Maler mit der Bildlegende in *Capricho 1* überein, in der er wie hier auf den Titel als Hofmaler verzichtet. Die Angaben von Castis Sterbejahr und Alter stimmen nicht, denn Casti ist mit 78 Jahren am 5. Februar 1803 gestorben, doch kursierten solche fehlerhaften Angaben zu Castis Todesdatum in der Presse.[149]

Abb. 8: Francisco de Goya: *J.B. Casti*

[148] Doch dieser Eintrag der Berufszeichnung ist nicht in Goyas Handschrift geschrieben, sondern stammt von anderer Hand. Vgl. Gassier (1975: 523): „Unten rechts apokryphe Beschriftung".

[149] Vgl. Gassier (1975: 523), Muñiz Muñiz (2005: 238).

Woher stammt der lateinische Text der Bildlegende? Diese Frage soll hier erstmals geklärt werden: Der Bildhauer Giovanni Battista Comolli (1775–1830), ein Schüler von Antonio Canova (1757–1822), fertigte zwischen 1802 und Januar 1804 eine Marmorbüste von Casti an, die er kurz vor Castis Tod in Paris vor dem lebenden Modell begann, aber erst nach dessen Tod vollendete.[150]

Abb. 9: Giovanni Battista Comolli: *Casti*

Es handelt sich um eine Herme, also die Skulptur eines Kopfes mit Schulterpartie, der nach antiken Modellen auf einem Pfeilerschaft aufgesetzt ist. Vorne ist die Aufschrift *Casti* angebracht, an der einen Seite eine Lyra, an der anderen eine Theatermaske. Die lateinische Aufschrift – weitgehend identisch mit dem lateinischen Text in Goyas Bildlegende zu seiner

[150] Die Büste trägt die Aufschrift „COMOLLI FECIT AN. / 1804“ (Comolli hat dies im Jahr 1804 gemacht). Zu Comolli vgl. Kannès (1982). Zu Comollis Büste von Casti vgl. Pescarmona (1980), Bosi (2002), Cardelli (2007: 158–159), Mazzocca (2007: 53).

Zeichung von Casti – lautet: „Cui miro carmine / dicere verum / nil vetuit / F. Melzi V.P. della R.I. / m. dell'Istr. e della Accad."[151]. Comolli fertigte die Büste für den Politiker und Schriftsteller Francesco Melzi d'Eril (1753–1816), seit 1802 Vizepräsident der Ersten Italienischen Republik, an, der wie Casti dem Freundeskreis um José Nicolás de Azara y Perera angehörte. Der lateinische Satz ist eine Selbstcharakterisierung Castis, die dieser selbst kurz vor seinem Tod Comolli mitgeteilt hat.

Goya hat diese Büste nicht gesehen, aber die lateinische Selbstcharakterisierung Castis wie auch die genaueren Informationen über die Entstehungsgeschichte der Büste kursierten in der internationalen Presse und könnten so direkt an Goya oder über einen seiner Freunde an ihn gelangt sein. Der früheste Bericht findet sich im *Journal de Turin* vom 7. Januar 1804:

> Le citoyen Comolli, professeur de sculpture à l'Athénée de Turin, vient d'achever le buste du célèbre poëte Casti destiné pour la galèrie du vice-président de la république italienne. Cet ouvrage exécuté en marbre blanc national de Pont,[152] et posé sur une base de marbre vert de Suze[153] présente les traits caractéristiques que l'heureux sculpteur a rendus d'après nature, dans les derniers moments de cet homme immortel. Il est coupé en hermès, et présente aux deux faces un[e] lyre et le masque de la satire avec la trompette lyrique. Il sera agréable à nos lecteurs de connaître l'inscription que cet aimable poëte a dictée lui-même quelques jours avant sa mort, au professeur Comolli, pour mettre au bas de son buste – la voici : *Casti. Cui. Miro. Carmine. Dicere. Verum. Nil. Vetuit*. – Sa volonté a été exactement suivie, et cette inscription se trouve tracée avec fidélité sur la base. Nous avons admiré dans cet ouvrage la facilité et la grâce naturelle qui distinguent le ciseau du professeur Comolli, et un parfait ressemblance avec l'original. Il partira sous peu de jours pour sa destination.[154]
>
> Der Bürger Comolli, Professor für Bildhauerei am Athenäum in Turin, hat gerade die Büste des berühmten Dichters Casti fertiggestellt, die für die Galerie des Vizepräsidenten der italienischen Republik bestimmt ist. Dieses Werk, das aus inländischem weißen Marmor aus Ponti gefertigt wurde und auf einer Basis aus grünem Marmor aus Susa steht, zeigt die charakteristischen Züge, die der überaus geschickte Bildhauer in den letzten Lebensmo-

[151] In Goyas Bildlegende heißt es *nihil* statt der kontrahierten Form *nil* auf Comollis Büste.

[152] Gemeint ist weißer Marmor aus dem Steinbruch in Ponti di Vara, Carrara.

[153] Der grüne Marmor stammte aus einem Steinbruch bei Susa in der Region Piemont.

[154] *Journal de Turin* Nr. 95 (7. Januar 1804), S. 382. Zitiert nach Bosi (2002: 195–196).

menten dieses unsterblichen Mannes nach der Natur wiedergegeben hat. Es ist als Herme gestaltet und zeigt auf den Seiten eine Lyra und die Maske der Satire mit der lyrischen Trompete. Es wird unseren Lesern gefallen, die Inschrift kennenzulernen, die dieser liebenswürdige Dichter selbst wenige Tage vor seinem Tod Professor Comolli diktiert hat, um sie unten auf seine Büste zu setzen – sie lautet: *Casti. Cui. Miro. Carmine. Dicere. Verum. Nil. Vetuit*. – Sein Wille wurde genau befolgt, und diese Inschrift findet sich getreu auf dem Sockel wieder. Wir haben an diesem Werk die Leichtigkeit und die natürliche Grazie bewundert, die die Bildhauerkunst von Professor Comolli auszeichnen, und eine vollkommene Ähnlichkeit mit dem Original. Es wird in wenigen Tagen zu seinem Bestimmungsort gebracht werden.

Mehrere Zeitungen trugen zur Verbreitung dieser Nachricht bei, meist mit der lateinischen Selbstcharakterisierung Castis.[155] So heißt es kurze Zeit später im Pariser *Journal Général de la Littérature Étrangère*:

Le célèbre *Comolli*, professeur de sculpture à l'athénée de Turin vient de terminer le buste de l'abbé *Casti*, mort à Paris en 1802. Ce buste, destiné pour la galerie du vice-président de la république italienne, est executé en marbre blanc de Pont, et posé sur une base de marbre verd de Suze. Au bas on lit l'inscription suivante, faite par *Casti* lui-même, et qu'il avait remis au sculpteur quelques jour savant sa mort:

CASTI
CUI. MIRO. CARMINA. DICERE.
VERUM. NIL. VETUIT.[156]

Der berühmte *Comolli*, Professor für Bildhauerei am Athenäum in Turin, hat gerade die Büste von Abbé *Casti* fertiggestellt, der 1802 in Paris gestorben ist. Diese Büste, die für die Galerie des Vizepräsidenten der italienischen Republik bestimmt ist, wurde aus weißem Marmor aus Ponti gefertigt und steht auf einer Basis aus grünem Marmor aus Susa. Unten ist die folgende Inschrift zu lesen, die Casti selbst angefertigt und dem Bildhauer einige Tage vor seinem Tod übergeben hatte [...].

---

155 Vgl. *Journal de Francfort* Nr. 29 (29. Januar 1804), unpag.: „On mande de Turin, que le citoyen Comolli, professeur de sculpture à l'athénée, vient d'achever le buste du poète Casti, destiné pour la galerie du vice-président de la république italienne" (Aus Turin wird berichtet, dass der Bürger Comolli, Professor für Bildhauerei am Athenäum, gerade die Büste des Dichters Casti fertiggestellt hat, die für die Galerie des Vizepräsidenten der italienischen Republik bestimmt ist).

156 *Journal Général de la Littérature Étrangère* 4. Jg., VIII[e] Cahier de l'an XII (1804), S. 383.

In Deutschland erschien eine diesbezügliche Notiz am 1. Mai 1804 im *Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung* von Halle und Leipzig:

> Der bekannte Bildhauer *Comolli*, Professor seiner Kunst am Athénée zu Turin, hat für den Vicepräsidenten der ital. Republik die Büste des kürzlich verstorbenen Dichters *Casti* aus ital. Marmor sehr ähnlich verfertigt; sie ist mit folgender von dem Dichter selbst verfertigten Inschrift versehen: *Casti – cui. miro. carmina. dicere. verum – nil. vetuit.*[157]

Auch das *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung* verbreitet die Nachricht:

> Der B.[158] *Comolli*, Prof. der Sculptur am Athenäum zu Turin, hat für die Gallerie des Vice-Präsidenten der italienischen Republik so eben die Marmorbüste des berühmten Dichters *Casti* vollendet. Es ist eine Herme, die auf beiden Facen mit einer Lyra, der Maske der Satyre, und der lyrischen Drommete[159] verziert ist. Auf der Basis sind die Worte eingegraben, welche dieser liebenswürdige Dichter selbst, einige Tage vor seinem Tode, dem Prof. *Comolli* zu diesem Behuf dictirte:
>
> *Casti.*
> *Cui. Miro. Carmine. Dicere. Verum.*
> *Nil. Vetuit.*
>
> Man bewundert an diesem Werke, ausser der dem Künstler eignen Leichtigkeit und natürlichen Grazie, eine vollkommene Aehnlichkeit mit dem Original.[160]

Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) schreibt in seinen 1804 erschienenen *Vertrauten Briefen aus Paris* in einem vom 12. November 1802 datierten Brief aus Paris über seine persönliche Begegnung mit Casti kurz vor dessen Tod und erwähnt in diesem Zusammenhang „seine eben angefertigte Büste“[161], die zu diesem Zeitpunkt tatsächlich noch gar nicht vollendet war: „Diese Büste, die man in Paris haben kann, ist wirklich

---

[157] *Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung* 20. Jg., Nr. 69 (1. Mai 1804), S. 556.
[158] Abkürzung für: Bildhauer.
[159] Trompete.
[160] *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung* 1. Jg., Nr. 20 (1804), Sp. 156.
[161] Reichardt (^{2}1805: 65).

sehr ähnlich, wiewohl der Satyr darinnen,[162] so viel als unbeschadet der Aehnlichkeit möglich war, veredelt ist“[163].

Es stellt sich die Frage, warum Goya die Porträtzeichnung von Casti angefertigt hat. Vieles lässt sich in Ermangelung von diesbezüglichen Dokumenten nur vermuten: Es scheint so, als habe er sich nicht nur mit dem Epos intensiv beschäftigt, denn vermutlich hat ihm ein Manuskript einer spanischen Übersetzung vorgelegen, und es ist denkbar, dass er das Porträt Castis für eine geplante Veröffentlichung dieser Übersetzung vorbereitet hatte, wie Enrique Lafuente Ferrari meint.[164]

Aus der Übersetzung von Rodríguez de Ledesma kann der von Goya zitierte Vers in *Desastre 74* nicht stammen, da nur die beiden ersten Gesänge publiziert worden sind. Als Vorlage kommt aber vermutlich eine andere Übersetzung in Frage: Goyas Freund Juan Antonio Llorente (1756–1823) schreibt in seiner Autobiografie, er habe Castis *Gli animali parlanti* komplett ins Spanische übertragen:

> Durante mi residencia en aquella ciudad de Zaragoza, me diverti tambien en traducir del Italiano al Español el poema irónico del célebre abate Casti, intitulado *Gli Animali parlanti; Los animales parlantes*. Es un tratado de política sobre las diferentes constituciones de los Estados, dividido en muchos cantos, baxo el velo de la fábula de los quadrupedos: el mérito relevante, que segun mi opinion tiene aquel poema, excitó mis deseos de poseerlo en mi lengua nativa. Lo conservo inédito, y sin darle la última mano.[165]

> Während meines Aufenthalts in jener Stadt Saragossa vergnügte ich mich auch damit, das ironische Gedicht des berühmten Abate Casti mit dem Titel *Die sprechenden Tiere* aus dem Italienischen ins Spanische zu übersetzen. Es ist eine politische Abhandlung über die verschiedenen Verfassungen der Staaten, unterteilt in zahlreiche Gesänge, unter dem Deckmantel der Fabel der Vierbeiner: Das bedeutende Verdienst, das dieses Gedicht meiner Meinung nach besitzt, erweckte in mir den Wunsch, es in meiner Muttersprache zu besitzen. Die Übersetzung bewahre ich, noch unveröffentlicht, auf, ohne ihr den letzten Schliff gegeben zu haben.

---

[162] Reichardt nimmt hier Bezug auf seine Charakterisierung von Castis Gesicht. Vgl. Reichardt (^{2}1805: 65): „Sein Gesicht ist das Ideal vom Satyr der Alten“.

[163] Reichardt (^{2}1805: 65, Anm. *).

[164] Vgl. Lafuente Ferrari (1980: 29): „das Portrait von J.B. Casti, dem italienischen Dichter und Autor von *Gli animali parlanti*, vielleicht in Hinblick auf eine Herausgabe dieses Werkes“.

[165] Llorente (1818: 150–151).

Llorente war vom Oktober 1812 bis zur ersten Juliwoche 1813 in Saragossa.[166] Die dort entstandene Übersetzung von *Gli animali parlanti* wurde nie veröffentlicht; das Manuskript gilt als verschollen.[167] Im Inventar seines Nachlasses vom 16. September 1826 wird es eigens erwähnt: „divers manuscrits dont *Les animaux parlan[t]s*"[168] (verschiedene Manuskripte, darunter *Die sprechenden Tiere*). Zudem werden in dem Inventar Ausgaben von Castis *Gli animali parlanti* und *Novelle galanti* verzeichnet, die sich in seinem Besitz befanden.[169]

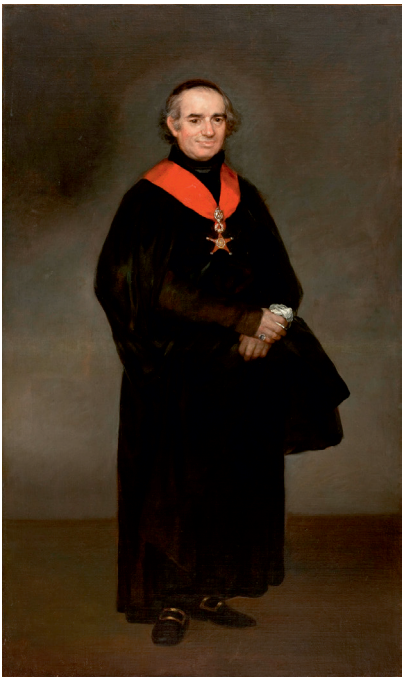


Abb. 10: Francisco de Goya: *Juan Antonio Llorente*

Ob Goya in diesem Zeitraum in Saragossa war und dort mit seinem Freund Llorente zusammengetroffen ist, lässt sich nicht belegen, aber eben auch keineswegs ausschließen.[170] Llorente könnte also Goya seine

166 Vgl. Llorente (1818: 147).
167 Zu Llorentes Übersetzung vgl. Carrascosa Ortega (2011: 100, Anm. 11).
168 Zitiert nach Lama (2003: 188, Nr. 75).
169 Vgl. Lama (2003: 191, Nr. 85).
170 Zu Goyas Leben im Jahr 1812 vgl. Blanco Mozo (2018: 340–352).

Übersetzung gezeigt und ihn auf die markante Stelle in Castis Text aufmerksam gemacht haben. Dass Goya und Llorente in engem Kontakt standen, steht außer Zweifel, denn Goya malte sein Porträt zwischen 1809 und Juli 1813.[171]

Mit Goyas *Caprichos* war Juan Antonio Llorente übrigens auch vertraut, denn während seines Exils in Frankreich hat er einen französischen Kommentar zu den satirischen Radierungen verfasst.[172]

Juan Antonio Llorente war ein von der Aufklärung beeinflusster Kleriker, Gelehrter und Politiker. Nach seinem Jurastudium in Saragossa wurde er 1779 zum Priester geweiht und 1780 in Kanonischem Recht promoviert. 1785 wurde er zum Kommissar des Heiligen Offiziums (*Santo Oficio*) und zum Außerordentlichen Sekretär der Hofinquisition ernannt. 1789 wurde er *Secretario General del Supremo Tribunal del Santo Oficio* und war damit ein exponierter Repräsentant der Inquisition. Seit 1790 war er Domherr von Calahorra. Er versuchte 1793 vergeblich eine Reform der Inquisition. Politisch stand Llorente der Gruppe um den Politiker und Schriftsteller Mariano Luis de Urquijo (1769–1817) nahe, der am 13. Dezember 1800 als Ministerpräsident gestürzt wurde. Llorente wurde vom Generalinquisitor Ramón José de Arce (1755–1844) wegen Verrats am *Santo Oficio* angeklagt und zu Hausarrest verurteilt. Seit 1808 stand er mit Napoleon in Kontakt, dem er eine Eingabe zur Reform und Säkularisierung der Orden einreichte. Llorente setzte sich für die Wahl von Joseph Bonaparte zum neuen spanischen König ein und war im Staatsrat für kirchliche Angelegenheiten zuständig. Im Juli 1813 floh er nach Frankreich, wo er seit 1814 in Paris lebte. 1812 veröffentlichte er die *Anales de la Inquisición de España* (*Annalen der Inquisition von Spanien*) sowie 1817 und 1818 eine *Histoire critique de l'Inquisition espagnole* (*Kritische Geschichte der spanischen Inquisition*), beide Werke eine bittere Abrechnung mit den unmenschlichen Exzessen der Inquisition, für die er Inquisitionsdokumente verwendete, die er aus Aragón mitgebracht hatte. 1820, zu Beginn des *Trienio liberal*, einem dreijährigen liberalen Interregnum unter dem ansonsten repressiven König Ferdinand VII., kam er nach Madrid zurück, wurde aber aufgrund seiner politischen Aktivitäten am

[171] Zu Llorente und Goya vgl. Fernández (1996: 136–137). Vgl. Desparmet Fitz-Gerald (1950: 191 [Nr. 478]): „Peint vers 1813" (um 1813 gemalt).

[172] Vgl. Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 1. Bd., 95–96).

22. Februar 1822 aus Spanien ausgewiesen. Am 3. Februar 1823 gab ihm der Hof die Zustimmung zu einer Reform der Organisation des Klerus, doch nur wenige Tag danach starb er am 7. Februar in Madrid.

Goya hätte aber auch über Azara von Casti aus Paris erfahren können. Der Diplomat und Kunstsammler José Nicolás de Azara y Perera,[173] in dessen Salon Casti ein gern gesehener Gast war, war der ältere Bruder des Naturforschers Félix de Azara (1746–1821), den Goya porträtiert hat. Die beiden Brüder waren wie Goya Aragonesen: Geboren sind beide in Barbuñales, einem Ort in der Provinz Huesca. Goya kannte José Nicolas de Azara schon seit seiner Studienreise nach Italien, also seit 1770, da er dort in Rom seinerzeit spanischer Botschafter war, bevor er nach Paris wechselte.[174] Azara stand dem Maler Mengs nahe, dessen Schriften er herausgab. Auch mit Mengs stand Goya im engen Kontakt. Es ist nicht auszuschließen, dass vielleicht – dies ist aber nur eine Vermutung – sogar Azara eine spanische Ausgabe des Tierepos von Casti plante und deshalb mit Goya in Kontakt trat. Da Azara 1804 starb, dürfte das Projekt einer Casti-Ausgabe in jedem Fall ein vorzeitiges Ende gefunden haben. Azaras Biograf Basilio Sebastián Castellanos y Losada (1807–1891) berichtet Folgendes über Goya und seine Freundschaft mit der Familie Azara:

> Era este ilustre artista natural de Aragon, en cuya Academia aprendió en 1758, y esta cualidad, unida á su habilidad, le hacian sumamente recomendable á los ojos del caballero, que influyó poderosamente con Cárlos IV á fin de que le nombrase su primer pintor, lo que efectivamente consiguió, pues que aunque en el año de 1789 habia sido nombrado ya de la Cámara, no lo fué en esta especial categoría. Agradecido Goya a los buenos servicios del caballero, le regaló unos retratos de Cárlos IV y María Luisa que acababa de pintar, cuyos cuadros fueron [...] los que estos reyes manifestaron al cardenal Bardagí[175] deseaban poseer, y los mismos que D. Félix y D. Francisco de Azara[176] les regalaron después de la muerte de su hermano, de quien vamos hablando, mandándoselos desde Barcelona á Roma, en donde aquellos soberanos se fijaron despues de la abdicacion que hicieron de la

[173] Zu Azara als Kunstsammler vgl. Jordán de Urríes y de la Colina (2002).

[174] Zu Goya und José Nicolas de Azara vgl. Arnáiz (1988: 136–139).

[175] Es handelt sich um den Neffen Dionisio Bardají y Azara (1760–1826), Kardinal in Rom.

[176] Francisco Antonio de Azara y Perera (1744–1820), II. Marqués de Nibbiano (nach dem Tod seines Bruders José Nicolás).

corona de España en su hijo Fernando VII [...] á consecuencia de la revolucion de Aranjuez de 1808.[177]

Dieser berühmte Künstler stammte aus Aragón, wo er 1758 an der Akademie sudierte, und diese Eigenschaft sowie sein Können machten ihn in den Augen des Ritters sehr empfehlenswert, der einen starken Einfluss auf Karl IV. ausübte, damit er ihn zu seinem Ersten Maler ernannte, was ihm auch gelang, denn obwohl er 1789 bereits als Hofmaler berufen worden war, war er nicht in diese besondere Kategorie aufgenommen worden. Aus Dankbarkeit für die guten Dienste des Ritters schenkte Goya ihm Porträts von Karl IV. und Maria Luisa, die er gerade gemalt hatte und bei denen es sich [...] um die Gemälde handelte, über die diese Könige den Wunsch äußerten, dass sie in den Besitz von Kardinal Bardají gelangen sollten, denn sie waren ihnen nach dem Tod ihres Bruders, von dem soeben die Rede war, von Felix und Francisco de Azara geschenkt worden und wurden auf ihren Befehl von Barcelona nach Rom geschickt, wo diese Herrscher nach der Abdankung der spanischen Krone zugunsten ihres Sohnes Ferdinand VII. [...] infolge des Aufstands von Aranjuez von 1808 ihren Wohnsitz nahmen.

Die inhaltlichen Bezüge in den *Caprichos enfáticos* (*Eindringliche Caprichos*), die den letzten und dritten Teil der *Desastres de la Guerra* bilden, sind vielfältig: In *Desastre 74* lässt sich außer dem Casti-Zitat und der expliziten Nennung des Autors Casti eventuell noch ein weiterer Rekurs auf *Gli animali parlanti* feststellen, denn bei dem Tier, das das Schriftstück hält, könnte es sich um die Abbildung eines Goldschakals handeln, der im Tierepos als Protagonist auftaucht und beschrieben wird. Es sind wohlgemerkt keine Illustrationen einzelner Szenen, sondern Goya stellt jeweils ein bestimmtes von Casti charakterisiertes Tier oder sogar mehrere Tiere in den Mittelpunkt einer Radierung. In *Desastre 72* ist es der Vampir, in *Desastre 73* sind es Kater und Eule, in *Desastre 75* der Papagei, in *Desastre 78* das Pferd mit Wölfen und Hunden. In *Desastre 79* und *80* geht es um die Wahrheit, die in Castis Tierepos ein zentrales Konzept ist, insbesondere auch im politischen Sinne: In *Desastre 79* stirbt die Wahrheit und wird begraben, in *Desastre 80* dagegen steht die Wahrheit wieder von den Toten auf. Da Castis Tierepos seinerzeit vor allem als politische Satire aufgefasst worden ist, kann man davon ausgehen, dass Goya die letzten Radierungen der *Desastres de la Guerra* ganz in diesem Sinne nach dem literarischen Vorbild im Medium der Druckgrafik konzipiert hat.

[177] Castellanos y Losada (1850: 101–102). Zu den beiden Porträts von Karl IV. und Königin Maria Luisa vgl. auch Castellanos y Losada (1850: 249–250), Arnáiz (1988: 138–139).

6 Goyas Kabinettbilder mit Kriegsszenen

Einmal abgesehen von sechs Zeichnungen mit Szenen, die Goya vermutlich für die *Desastres de la Guerra* angefertigt, aber nicht radiert hat,[178] hat Valeriano Bozal auf einen aufschlussreichen thematischen Aspekt aufmerksam gemacht, der bisher kaum Beachtung gefunden hat: Zur gleichen Zeit wie die *Desastres de la Guerra* ist eine beträchtliche Anzahl von mindestens zwanzig kleinformatigen Ölgemälden mit Kriegsszenen in Form von sogenannten Kabinettbildern entstanden, die jedoch nicht die Darstellungen der Radierungen im Medium der Malerei verdoppeln, sondern inhaltlich ganz eigenständige Variationen der unterschiedlichsten Aspekte des Kriegsthemas darstellen.[179] So lassen sich inhaltlich durchaus Bezüge zwischen den Kabinettbildern und den Radierungen der *Desastres de la Guerra* herstellen. Goya hat also die Kriegsthematik gleichzeitig in verschiedenen Bildmedien gestaltet, wobei die Kabinettbilder für den Kreis seiner Freunde oder für ihm persönlich bekannte Käufer hergestellt wurden, wohingegen die Radierungen aufgrund ihrer Reproduzierbarkeit für eine anonyme Öffentlichkeit vorgesehen waren, selbst wenn Goya sie nicht zu Lebzeiten hat veröffentlichen können. Hier folgen zwei Beispiele für solche Kabinettbilder.

Verzweifelt und mit aller Kraft, die sie aufbieten kann, wehrt sich eine junge Mutter, die in Rückenansicht auf dem Boden liegend gezeigt wird, gegen den gewaltsamen Übergriff eines bärtigen Mannes. Dass es sich um den gewalttätigen Versuch einer Vergewaltigung handelt, zeigen ihr entblößter Busen und ihre nackten Beine. Neben ihr liegt ein Säugling auf dem Rücken, zudem greift ein Kleinkind in das Handgemenge ein: Sein offener Mund und die zusammengekniffenen Augen deuten darauf hin, dass es laut schreit und verzweifelt versucht, der Mutter zu helfen. Davon unbeeindruckt, drückt der Bärtige sein Opfer mit seinen muskulösen, bis zum Schulteransatz entblößten Armen nieder. Gleich hinter dieser dramatischen Szene brutaler Gewalt steht ein weiterer Mann, etwas vorgebeugt, der in seiner rechten Faust ein Messer so hält, dass die Klinge

[178] Vgl. Harris (1964: 298-303).
[179] Vgl. Bozal (^{2}1988: 726).

aufrecht nach oben zeigt. Ob er die Szene nur beobachtet oder ob er einzugreifen gedenkt, bleibt offen. Links im Hintergrund sieht man eine dichte Baumgruppe, an den Ästen einiger Bäume sind mehrere nackte Körper mit den Füßen aufgehängt, so dass sie, mit gespreizten Beinen, kopfüber herabhängen.

Abb. 11: Francisco de Goya: *Überfall auf eine Frau*

Die zentrale Vergewaltigungsszene des Kabinettbildes erinnert an vergleichbare Szenen in *Desastre 9*, *10*, *11* oder *19*. Die mit den Füßen an den Baumästen aufgehängten nackten Opfer von Folter und Tötung ähneln der Darstellung des Mannes in *Desastre 33*, stellen aber eine Folterart und Tötungsform dar, die in dieser Form keine direkte Entsprechung in den *Desastres de la Guerra* aufweist.

Auch im nächsten Bild geht es um zwei Varianten der Anwendung brutaler Gewalt gegen zwei Frauen, die ebenfalls an die schon genannten *Desastres* erinnern: Im Vordergrund drückt ein Mann eine Mutter mit nacktem Oberkörper gewaltsam zu Boden und versucht, sie nach hinten zu zerren. Die Frau scheint in Ohnmacht gefallen zu sein. Ihre Gesichtszüge drücken Angst und Verzweiflung aus. Ihr Kind liegt vor ihr auf dem Boden und klammert sich verzweifelt schreiend an ihrem Kleid fest. Rechts im Hintergrund ist nur schemenhaft ein Mann zu erkennen, der

sich über ein weiteres Vergewaltigungsopfer zu beugen scheint. Links im Hintergrund wird eine halbnackte junge Frau, die in Ohnmacht gefallen ist, von zwei Männern weggetragen. In dieser Szene greift Goya den Raub der Frau in *Capricho 8* wieder auf.

Abb. 12: Francisco de Goya: *Gewaltszene gegen zwei Frauen*

Abb. 13: Francisco de Goya: *Capricho 8*

7 Die *Desastres de la Guerra* als wirkmächtiges Paradigma extremer Gewaltdarstellung

Bis heute haben die *Desastres de la Guerra* nichts von ihrer Faszination und überzeitlichen Gültigkeit verloren, obwohl sie sich eigentlich auf ein konkretes kriegerisches Ereignis beziehen: auf den Spanischen Unabhängigkeitskrieg und seine Folgen für die Bevölkerung. Die *Desastres de la Guerra* gelten als unüberbietbares künstlerisches Paradigma von Kriegs-, Gewalt- und Folterdarstellungen in der Moderne und wurden in Kunst und Wissenschaft bis heute intensiv rezipiert.

Die Faszination der Radierungen ist ambivalent und lässt niemanden unberührt: Man bekommt etwas zu sehen, was man eigentlich nicht sehen will, und man wundert sich darüber, warum man gebannt auf das schaut, vor dem man die Augen schließen oder den Blick abwenden möchte, weil man den Anblick nicht erträgt. Dieses Changieren zwischen Faszination und Abstoßung bewirkt einen komplexen Reflektionsprozess: Man denkt über das nach, was man sieht, aber auch über sich selbst, da man sich selbst ins Verhältnis zum Bild setzen muss, gefühlsmäßig wie gedanklich.

Bei aller abstoßenden Brutalität und Grausamkeit, die die *Desastres de la Guerra* zeigen, handelt es sich für uns um eine ästhetische Betrachtung künstlerisch gestalteter Bilder, in sicherer Distanz, und wir können jederzeit frei entscheiden, wie lange und intensiv wir uns mit einer dieser Radierungen über den Krieg und seine Folgen befassen, ob wir einfach wegsehen oder in dem Konvolut von 82 Blättern weiterblättern oder es einfach zur Seite legen. In sicherer Distanz befinden wir uns auch zum Thema des Spanischen Unabhängigkeitskrieges als einem historischen Ereignis, das längst vergangen ist, in das wir schon wegen des zeitlichen Abstands von über 200 Jahren nicht involviert sein können. Doch da gibt es dennoch einen inneren Mechanismus, der uns beunruhigt, weil er sich uns aufdrängt: die In-Bezug-Setzung zu unserer eigenen Gegenwart, zu den aktuellen Kriegen.

In den *Desastres de la Guerra* überwindet Goya den traditionellen Bildtypus des Schlachtengemäldes, denn er zeigt keine heroischen Taten, sondern das abscheuliche Geschehen im Hintergrund, die Abgründe des Krieges und seine menschenverachtenden Folgen für das individuelle

Schicksal. In fast der Hälfte der Blätter wird der Tod thematisiert.[180] Die traditionelle Überhöhung oder Heroisierung eines berühmten Heerführers wird aufgegeben zugunsten der schonungslosen Abfolge individueller anonymer Opfer schrecklicher Gewalt.[181] Schon der lothringische Zeichner und Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635) hat in den 18 Radierungen *Les misères et les malheurs de la guerre* (*Das Elend und das Unglück des Krieges*) von 1633 die Gräuel der Hugenottenkriege, die von 1562 bis 1598 zwischen den Katholiken und Protestanten (Hugenotten) in Frankreich stattfanden, dargestellt, doch konzentriert sich Goya mehr auf die individuellen Aspekte und Folgen des Krieges. Wie Callot wählt Goya für die *Desastres de la Guerra* das Breitformat und nicht das Hochformat wie für die *Caprichos*.

Goya stellt nicht die sogenannten Helden dar, sondern macht die Abgründe des Krieges sichtbar. Zu sehen sind Partisanen oder Frauen, die um ihr Überleben und das ihrer Kinder kämpfen. Die *Desastres de la Guerra* sind das erste, in seiner Intensität unübertroffene Paradigma für die Darstellung der Partikularisierung des modernen Krieges, in dem einzelne Personen oder um einzelne Anführer gescharte Gruppen kämpfen, plündern, vergewaltigen.[182] Die Kriegshandlungen zwischen französischen Soldaten und spanischen Partisanen sind aufgrund der von ihnen verwendeten Waffen und ihrer organisatorischen und strategischen Ausrichtung so unterschiedlich, dass man von einer asymmetrischen Kriegsführung sprechen und die Kriegshandlungen als asymmetrische Gewaltkonflikte beschreiben kann: „Sucht man in der Kunstgeschichte nach exemplarischen Darstellungen asymmetrischer Kriegsführung, führt kein Weg an den Bildprägungen Francisco de Goyas vorbei“[183].

---

[180] Vgl. Aguilar/Camacho/Huertas (1996a: 47).

[181] Vgl. Dvořák (1929: 242 und 244): „Die Kriegsschilderungen Goyas gleichen freilich wenig den älteren Kriegsapotheosen, in denen in der Regel der Sieg verherrlicht und zugleich ein gewolltes Denkmal der persönlichen oder gemeinsamen autokratischen oder kommunalen Kriegstugenden geschaffen wurde, wie wir es so oft in der altorientalischen, spätantiken oder barocken Kunst beobachten können. [...] Das Streben nach einer monumentalen Verherrlichung des Krieges, das klassisch oder renaissancemäßig Heroische ist ganz verschwunden. Es wird nicht der Kampf von berühmten Helden oder von Streitern dargestellt, die sich durch Kraft und edle Gestalt auszeichnen, kein Aufmarsch der Heere oder theatralische Konzentration auf den entscheidenden Zusammenstoß“. Vgl. auch Janzing (2003: 51–65).

[182] Vgl. Münkler (2003).

[183] Janzing (2005: 24).

Auch die Darstellung der Folter spielt in den *Desastres de la Guerra* eine herausragende Rolle. Dass sich Goya dem Thema der Folter widmete, ist kein singuläres Phänomen in seiner Zeit, sondern vor dem Hintergrund der durch Cesare Beccaria (1738–1794) ausgelösten Diskussion über Folter und Todesstrafe zu sehen, die in Spanien unmittelbar nach der Veröffentlichung von *Dei delitti e delle pene* (*Über Verbrechen und Strafen*) aufgenommen und im Kreis der Aufklärer intensiv geführt wurde. Goya erfuhr hiervon im Kreis seiner Freunde in Madrid. Die Zweifel an der Berechtigung von Folter und Todesstrafe, die zunächst hauptsächlich von aufgeklärten Juristen geäußert wurden, beeinflussten gegen Ende des 18. Jahrhunderts die strafrechtliche Praxis in Spanien nachhaltig. Wie zahlreiche spanische Aufklärer sah auch Goya die Abschaffung von Folter und Todesstrafe als eine der wichtigen Errungenschaften der Aufklärung an.

In der künstlerischen Dokumentation der Hungersnot der Jahre 1811 und 1812 ging Goya in inhaltlicher wie ästhetischer Hinsicht neue Wege: Er rückt die existenzielle Not und das Leiden der Menschen in den Mittelpunkt. Damit distanziert Goya sich von der von den Grundsätzen der Restaurationspolitik König Ferdinands VII. motivierten idealisierenden Darstellungsweise des klassizistischen Historien- und Porträtmalers José Aparicio Inglada (1773–1838), der seit 1799 mit einem Stipendium von König Karl IV. in Paris bei dem Maler Jacques-Louis David (1748–1825) studiert hatte und 1816 von Ferdinand zum Hofmaler ernannt wurde. José Aparicio Inglada wurde 1818 für das in Rom entstandene großformatige Gemälde *El año del hambre en Madrid* (*Das Hungerjahr in Madrid*) gefeiert, das Goya in der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* sehen konnte, wo es ausgestellt war.[184] Es war das seinerzeit bekannteste Bild über die Hungersnot der Jahre 1811 und 1812, das in Form einer 1820 angefertigten Radierung von Antonio Raffaele Calliano (1785–1824) weite Verbreitung fand, der als Bildlegende ein programmatischer Text hinzugefügt ist, der zur Verherrlichung Ferdinands VII. dienen sollte.

[184] Vgl. José Aparicio Inglada: *El año del hambre en Madrid* (*Das Hungerjahr in Madrid*) (1818). Öl auf Leinwand, 315 x 437 cm. Museo de Historia de Madrid (Signatur: P03924).

Abb. 14: José Aparicio Inglada (Maler)/Antonio Raffaele Calliano (Radierer): *Das Hungerjahr in Madrid*

Die hungernden Spanier verweigern hier in äußerster Not die Hilfeleistungen der französischen Besatzungssoldaten und zeigen damit ihren nationalen Stolz. Im Hintergrund wird ein wütender Spanier in zerfetzter Kleidung, der einen Zweispitz auf dem Kopf trägt, von einer Frau mit einem Kind auf dem Arm davon abgehalten, auf die Soldaten loszugehen. Die Aufschrift auf der Säule – auf dem Gemälde in goldenen Lettern – lautet: „Constancia española años del hambre de 1811 y 12. Nada sin Fernando“ (Spanische Beständigkeit in den Hungerjahren 1811 und 1812. Nichts ohne Ferdinand). Es handelt sich um eine politisch motivierte Idealisierung und Verklärung der Hungersnot in Madrid, in der die Spanier als Helden gezeigt werden, die eher verhungern, als auf ihren König Ferdinand verzichten zu wollen. Während Goyas *Desastres de la Guerra* nicht veröffentlicht werden konnten, entsprach Aparicios Darstellung dem Geist der politischen Restauration unter König Ferdinand VII., ebenso aber auch den klassizistischen Vorgaben der Akademie. Goya distanzierte sich mit seinen Radierungen über die Hungersnot deutlich so-

wohl von den politischen Ansichten als auch von der ästhetischen Konzeption seines Malerkollegen.

Das Paradigmatische der *Desastres de la Guerra* ist schon häufig hervorgehoben worden. Wenn Wolfgang Sofsky über sie schreibt: „Weil die Blätter den Kontext hinter sich lassen, erlangen sie universale Wahrheit“[185], so stellt sich uns die Aufgabe, bei der Betrachtung der Radierungen genau nach dieser universalen Wahrheit zu suchen, im dynamischen, fortwährenden Rezeptions- und Reflektionsprozess eines hermeneutischen Zirkels, in dem sich Sehen und Nachdenken in einem dynamischen Prozess immer wieder abwechseln. Gewalt als Kraft jenseits jeglicher Vernunftordnung wird als „dynamische und energetische Metamorphose“[186] ins Bild gesetzt, wobei Realität und Darstellung in einer unüberbrückbaren Ambivalenz und Unvereinbarkeit zueinander stehen, denn Gewalt steht für sich, deren Darstellung zeigt hingegen die Wahrheit: „Die Gewalt der Kunst unterscheidet sich nicht dahingehend von der Gewalt der Schläge, dass die Kunst im Schein verbliebe, sondern im Gegenteil dadurch, dass die Kunst an das – bodenlose – Reale rührt, während der Schlag immer sich selbst angehört und sein eigener Grund ist“[187]. Zu dieser universalen Wahrheit gehört die Aufhebung des Antagonismus von Freund und Feind.[188] Die *Desastres de la Guerra* können als pazifistisches Manifest verstanden werden, hört man auf Elias Canettis (1905–1994) Worte in seiner Autobiografie *Das Augenspiel*:

> Aber er sah, was geschah, als hätte er beiden Seiten angehört, denn seine Kenntnis war die des Menschen und sein Abscheu war der Krieg und wie niemand vor ihm und vielleicht mit solcher Leidenschaft selbst heute niemand, wußte er, daß es keinen Krieg gibt, der gut ist, denn durch jeden verewigt sich, was in der Tradition der Menschheit das Übelste und Gefährlichste, was unverbesserlich ist. Durch Krieg wird sich der Krieg nicht abschaffen lassen, er befestigt nur alles, was man am tiefsten im Menschen verabscheut. Die Zeugenschaft Goyas überstieg seine Parteinahme, was er sah, war ungeheuerlich und es war mehr, als er sich wünschte.[189]

---

185 Sofsky (2011: 236).

186 Nancy (2007: 40).

187 Nancy (2007: 43).

188 Vgl. Jacobs (2010: 121–155).

189 Canetti (1994: 272). Vgl. Wieprecht-Roth (2004: 144): „Canetti zufolge dokumentiert der Künstler mit seiner unparteiischen Haltung zugleich, daß er das Geschehene auf Distanz und sich selbst aus dem Geschehen heraushält. Er verweigert die Anteilnahme

Genau dies führt uns zu einer grundsätzlichen Leitfrage: Was sind die universalen Konstanten, die den *Desastres de la Guerra* zugrundeliegen? Was sind die essentiellen Aussagen künstlerischer Abstraktion und Sublimierung von Gewalt, Folter und Krieg? Über die Wirkung der Radierungen schreibt Susan Sontag (1933–2004): „Die Grausamkeiten in *Los Desastres de la Guerra* sollen den Betrachter aufrütteln, schockieren, sie sollen ihm weh tun. Goyas Kunst scheint, wie die Dostojewskis, einen Wendepunkt in der Geschichte des moralischen Empfindens und des Kummers zu markieren – genauso tief, genauso neuartig, genauso fordernd“[190]. Was hier die US-amerikanische Essayistin als Eindruck empfindet, eröffnet einen ganzen Katalog von Fragen, um deren Beantwortung man sich bemühen sollte: Was konstituiert diesen Wendepunkt? Worin besteht die appellative Kraft der Radierungen? Was ist das Universelle, Überzeitliche an ihnen, das ihre Paradigmatik als Gewalt- und Kriegsdarstellung ausmacht, vergleichbar Pablo Picassos Gemälde *Guernika* für das 20. Jahrhundert?

Dies führt zwangsläufig zu einer zentralen Frage der Aufklärung und des Aufklärers Goya, die bis heute nichts an Aktualität verloren hat: *Was ist der Mensch*? In der aktuellen Diskussion zur Intermedialität werden medienanthropologische Aspekte diskutiert, die das Subjekt und das Imaginäre in Beziehung zueinander setzen.[191] Diese Ansätze, die das Subjekt in den Mittelpunkt der Betrachtung setzen, bieten sich geradezu dafür an, dass man ihre Validität an den *Desastres de la Guerra* erprobt, da hier das gequälte Subjekt thematisch im Mittelpunkt steht. Sybille Krämer bestimmt mediale Qualitäten mit dem funktionalen Modell oder der Metapher des *Boten* als Mittler in medialen Prozessen.[192] Sie reflektiert hierbei auch die Gewalt als medialen Ausdruck sozialer Verhältnisse und betont den kathartischen Charakter medialer Gewaltdarstellung:

> Das Gewaltpotential wird – in durchaus buchstäblichem Sinne – auf das Opfer übertragen und kann im und durch das Opfer dann auch gebannt und überwunden werden. In ferner Analogie zur Neutralität des Boten wird da-

handelnd und empfindend. Indem er seine Position nicht preisgibt, sich und seine Meinung zurückhält, verweigert er seine aktive Zugehörigkeit, ohne sich jedoch aus der Verantwortung zu ziehen“.

190 Sontag (2003: 54).

191 Vgl. Roloff (2008).

192 Vgl. Krämer (2008).

her der Sonderstatus des Geopferten bedeutsam, welcher *zwischen* den in der reziproken Gewaltausübung verstrickten und rivalisierenden Gruppen stehen muss. [...] Der Geopferte wird zu einem ‚neutralen' Medium, welches das Gewaltpotential der Gemeinschaft auf sich zieht und in sich verkörpert.[193]

Diesen Ansatz gilt es an den *Desastres de la Guerra* immer wieder zu prüfen, denn hier stellen sich anthropologische Grundfragen nach menschlicher Gewalt, nach den Grenzen und der Auflösung von Moral in Extremsituationen. Der britische Schriftsteller Aldous Huxley (1894–1963) betont die extreme Abgründigkeit des Menschen, die Goya uns in den *Desastres de la Guerra* vor Augen hält: „The abyss of bestiality and diabolism and suffering seems almost bottomless"[194] („Der Abgrund von Bestialität und Teuflischkeit und Leiden scheint fast bodenlos zu sein"[195]). So muss die allgemeine Grundfrage der Aufklärung nach der Natur des Menschen hier in Bezug auf die Abgründe und das offenbar grenzenlose Gewaltpotential des Menschen in ihrer extremsten Form zugespitzt werden: *Was ist der Mensch im Krieg*?

Gerade im Falle der *Desastres de la Guerra* spielen imaginäre Möglichkeiten und die fantastische Ausgestaltung eine wesentliche Rolle, denn nicht die Mimesis der Realität, sondern deren künstlerische Bewältigung spielt schon bei der Entstehung der *Desastres de la Guerra* eine entscheidende Rolle. Sie sind ebenso *Caprichos* wie die gleichnamige Serie von 1799, aber mit einer anderen Thematik: In den *Caprichos* geht es um die kritische Beobachtung der Gesellschaft im Frieden, in den *Desastres de la Guerra* um deren Beobachtung im Krieg.[196] Am offensichtlichsten handelt es sich bei den *Caprichos enfáticos*, dem dritten Teil der *Desastres de la Guerra*, um fantastische *Caprichos*, bei denen das Spannungsverhältnis von historischer Realität und imaginativer Darstellung am offensichtlichsten ist.[197]

Wolfgang Sofsky meint: „Goyas Kriegsbilder sind Musterstücke der Einbildungskraft. Die *Desastres* sind Variationen der Phantasie über die menschliche Grausamkeit, Paraphrasen über Elend und Leid, Albträume

[193] Krämer (2008: 152).
[194] Huxley (2002: 423).
[195] Huxley (1952: 75).
[196] Zur gattungstypologischen Bestimmung der *Desastres de la Guerra* vgl. Janzing (2003: 57–60).
[197] Vgl. Pfeiffer (1999).

von der schwarzen Seite des Gattungswesens“[198]. Im Albtraumhaften als künstlerischem Produkt der Fantasie kann die vorgefundene Realität bis zur Groteske verformt werden, wodurch die *Desastres de la Guerra* für Wolfgang Kayser erst ihre spezifische Tiefendimension gewinnen: „Goyas Zyklus *Desastres de la guerra* z.B. ist weithin tendenziös. Seine eigentliche Tiefe aber bekommt er, wie wir meinen, erst durch die – in völlig verschiedenem Maße wirksame – groteske Perspektive“[199]. Auch Susan Sontag ist es bewusst, dass es sich um Produkte der Fantasie handelt: „Daß sich die von den französischen Soldaten in Spanien verübten Greuel nicht exakt so abspielten, wie Goya sie dargestellt hat [...], nimmt den *Desastres de la Guerra* nichts von ihrem Wert. Goyas Bilder bilden eine Synthese“[200]. Um die Erfassung und das Verständnis dieser Synthese sollte es bei der Betrachtung der *Desastres de la Guerra* immer wieder gehen: Worin besteht genau die Abstraktions- und Syntheseleistung der *Desastres de la Guerra*, die der Fantasie entsprungen und dennoch als Inbegriff von paradigmatischen Folter- und Kriegsdarstellungen verstanden werden können. Ihre Faszination resultiert aus ihrer überzeitlichen Anwendbarkeit, aufgrund derer sie immer wieder aktuell erscheinen.

In dem 1937 erschienenen Roman *Der Reisepass* von Bruno Frank (1887–1945) wird zunächst beschrieben, wie der Protagonist Ludwig von Sachsen-Camburg in einem Band der *Desastres de la Guerra* blättert und welche Eindrücke die Abbildungen angesichts der bedrohlichen politischen Entwicklungen seiner Zeit auf ihn machen. Er gelangt zu der folgenden Erkenntnis:

> Nein, dies hieß nicht mehr Spanischer Aufstand 1809, Marschall Soult.[201] Es war eine ewige Gegenwart. Das Grauen dieser Radierungen, ihre brennende Pein – sie waren in jedem fühlenden Menschen, wenn er heute am Morgen seine Zeitung aufschlug. Genau dies stand der Welt aufs neue bevor, im nächsten Jahr oder am nächsten Tag.
>
> Man schrieb März 1936. Deutschland war völlig ‚erwacht'. Nun riß man sich dort mit Gebrüll die letzten Larven herunter.[202]

[198] Sofsky (2011: 241).
[199] Kayser (1957: 208, Anm. 15).
[200] Sontag (2003: 56).
[201] Nicolas Jean-de-Dieu Soult (1769–1851), bedeutender französischer Marschall und Generalstabschef der napoleonischen Armee in Spanien.
[202] Frank (1980: 285).

Das Paradigmatische der *Desastres de la Guerra* besteht also auch in ihrer überzeitlichen Gültigkeit, die über den konkreten Anlass und das Thema des Spanischen Bürgerkrieges hinausweist, bis in unsere Tage, uns unmittelbar anspricht wie vermutlich noch viele künftige Generationen.

II. Kommentierte Ausgabe der *Desastres de la Guerra*

Desastre 1

Der mit Goya befreundete Schriftsteller und Politiker Gaspar Melchor de Jovellanos (1744–1811) veröffentlichte in seinem Todesjahr die Schrift *A sus compatriotas* (*An seine Landsleute*), in der er seine persönliche Sicht auf die aktuelle politische Situation in Spanien darlegt:

> La entrada de los ejércitos franceses en España en el verano de 1807, y los escandalosos decretos de octubre y noviembre, expedidos en el Escorial contra el desgraciado Príncipe de Asturias, habian llenado mi alma de amargura y terror; porque al mismo tiempo que me robaban aquella débil esperanza de libertad, que solo podia fundar en una mudanza de gobierno, me hacian temblar por la vida del deseado heredero del trono, y por la libertad de mi patria. Víala yo entregada al capricho de dos monstruos, cuya pérfida inteligencia y conspiracion para oprimirla se columbraba ya en la acorde conducta de entrambos. Estos tristes presentimientos, unidos á las molestias de mi largo encierro y al anticipado rigor de aquel invierno, destemplaron sobre manera mi cabeza, y en tal grado la debilitaron, que haciéndome in-

capaz de leer y escribir, me privaron del único consuelo que ya tenia en aquella triste situacion.[203]

Der Einmarsch der französischen Armeen in Spanien im Sommer 1807 und die skandalösen Dekrete vom Oktober und November, die in El Escorial gegen den unglücklichen Fürsten von Asturien erlassen wurden, hatten meine Seele mit Bitternis und Schrecken erfüllt, denn sie raubten mir nicht nur die schwache Hoffnung auf Freiheit, die ich nur auf einen Regierungswechsel gründen konnte, sondern ließen mich gleichzeitig auch um das Leben des ersehnten Thronfolgers und um die Freiheit meines Vaterlandes zittern. Ich sah sie der Willkür zweier Ungeheuer ausgeliefert, deren perfides Einvernehmen und Konspiration, um sie zu unterdrücken, ließen sich bereits im Einklang ihres Verhaltens erahnen. Diese traurigen Vorahnungen, zusammen mit den Unannehmlichkeiten meiner langen Gefangenschaft und der zu erwartenden Strenge dieses Winters, beeinträchtigten meinen Kopf über die Maßen und schwächten ihn so sehr, dass sie bewirkten, dass ich weder lesen noch schreiben konnte, wodurch sie mich des einzigen Trostes beraubten, den ich in dieser traurigen Lage noch hatte.

Gaspar Melchor de Jovellanos war am 21. November 1797 zum Justizminister ernannt worden, aber als liberaler Politiker fiel er beim mächtigen Premierminister Manuel de Godoy in Ungnade, der nach nur neun Monaten am 28. August 1798 seine Amtsenthebung veranlasste. Jovellanos wurde am 13. März 1801 verhaftet und zunächst vom 18. April 1801 bis zum 5. Mai 1802 im Karthäuserkloster von Valldemossa auf Mallorca untergebracht, bevor er mehrere Jahre in der Festung Bellver bei Palma inhaftiert wurde, bis zu seiner Freilassung am 22. März 1808.[204] Wieder frei, bringt er in *A sus compatriotas* seine Hoffnungen zum Ausdruck, die er in den jungen Thronfolger gesetzt hat, der von vielen Spaniern als *deseado* (der Ersehnte) und Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft angesehen wurde, sich aber später als einer der repressivsten Könige erwies, der nicht nur Goya veranlasste, 1824 im hohen Alter ins Exil nach Bordeaux zu gehen, wo er 1828 verstorben ist. Erkennbar ist die tiefe persönliche Betroffenheit angesichts der Aussicht auf eine düstere Zukunft, die Jovellanos zu „tristes presentimientos" (traurigen Vorahnungen) veranlasst.

In *Desastre 1* nimmt Goya die traurigen Vorahnungen, die Gaspar Melchor de Jovellanos über die aktuelle politische Situation in Spanien zum Ausdruck bringt, auf und verkörpert sie in der Darstellung eines

[203] Jovellanos ([6]1865: 273). Vgl. López Vázquez (2022: 33, Anm. 37).
[204] Vgl. Polt (1971: 15), Bauçà de Mirabò Gralla (2008: 29).

Mannes, der – wie es die Bildlegende angibt – geplagt wird von *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.* (*Traurige Vorahnungen von dem, was geschehen wird*).

Auf dem kahlen Boden – mittig im Bildraum platziert – kniet ein ausgemergelter Mann, mit entblößter Brust und zum Teil arg zerfetzter, an ihm herabhängender Kleidung. Hell beleuchtet wird er von vorne, von einer Lichtquelle, die ihn wie ein Scheinwerfer anstrahlt, jedoch unserem Blick entzogen ist, da sie außerhalb des Bildraums liegt. Die Arme hat er in nach unten weisender diagonaler Richtung nach beiden Seiten ausgebreitet, wobei die Handflächen mit den seitlich abgespreizten Daumen nach vorne weisen. Sein rechter Arm, bei dem der zerfetzte Ärmel bis auf den Unterarm heruntergerutscht ist, weist etwas nach vorne, so dass er hell beleuchtet wird, wohingegen sein linker Arm, an dem der noch intakte Ärmel im Schulterbereich etwas verrutscht ist, so weit nach hinten weist, dass er in den Schatten eintaucht, aber dennoch gut erkennbar ist. Sein rechtes Knie ist von der Kleidung bedeckt, wohingegen sein linkes darunter hervorlugt. Das schmale Gesicht ist ebenso ausgemergelt wie der gesamte Körper. Der ernste Gesichtsausdruck des Mannes wirkt teilnahmslos und schicksalsergeben, was durch seine weit geöffneten, himmelwärts gerichteten Augen und die nach unten weisenden Mundwinkel unterstrichen wird. Der untere Teil der Nase mit den sich deutlich abzeichnenden Nasenlöchern und die gesamte Halspartie liegen im Schatten. Unbewaffnet, ist er schutz- und wehrlos.

Die Mittelvertikale verläuft mitten durch den Körper des Mannes und trennt diesen virtuell in zwei Hälften. Seine ausgebreiteten Arme ruhen auf den beiden Diagonalen, die sich ergäben, wenn man die jeweils gegenüberliegenden Ecken des Bildes mit einer Linie verbinden würde. Da der Mann seine Augen nach oben richtet, erfolgt zwar kein direkter Blickkontakt mit uns, aber durch seine mittige Positionierung als helle Erscheinung, die sich deutlich vom dunklen Hintergrund abhebt, wird seine körperliche Präsenz in ihrer frontalen Ausrichtung strukturell in ihrer Wirkung intensiviert.

Der Raum ist unbegrenzt. Links neben dem Mann lassen sich im Vordergrund Fragmente eines Gemäuers und dahinter eine Steinformation ausmachen. Umgeben ist er von dunklem Gewölk. Der dunkle Hintergrund wirkt dicht und kompakt, doch keineswegs bewegungslos, sondern äußerst unruhig, wie quirlige Luftwirbel. Sieht man Konturen von Ge-

sichtern oder Gestalten, die durch die Lüfte schweben? Mittig am linken Bildrand zeichnen sich die durch Schraffierungen verwischten Konturen eines Eulenkopfes ab, gleich rechts daneben ein maskenartiger, nach oben blickender Kopf mit einer langen Nase, über dem Kopf des Mannes erscheint eine schräg liegende Maske mit einem großen runden Auge, rechts daneben eine schwarze Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln, darunter mehrere dunkle Gestalten, nahe beieinander, aber kaum erkennbar. Durch dichte, dunkle Schraffierungen werden die schemenhaft angedeuteten gespenstischen Wesen verdeckt. Die linke Hälfte ist etwas heller und kontrastiert so mit der extremen Dunkelheit der rechten.

Abb. 15: Francisco de Goya: *Capricho 43*

Doch auch wenn man einzelne Details ausmachen kann, bleiben diese Erscheinungen diffus. Man ahnt, dass da etwas Bedrohliches im Hintergrund lauert, doch weiß man nicht, was es genau ist. Auch in der erhaltenen Vorzeichnung zu *Desastre 1* werden die Gestalten im Hintergrund als chaotisches Konglomerat skizziert, wiewohl man hier zumindest links Konturen von heranfliegenden Eulen ausmachen kann, die einigen von denjenigen in

Capricho 43 ähneln, die von weither auf den am Arbeitstisch eingeschlafenen Mann zufliegen.[205] In *Capricho 43* werden die Bedrohungen in Form der Nachttiere hingegen konkret und klar erkennbar dargestellt. In *Desastre 1* sind die Bedrohungen viel unbestimmter gestaltet, kaum fassbar, dadurch noch bedrohlicher, diffuser, weil man die Art der Bedrohung nicht einschätzen kann. Nichts ist deutlich, alles verschwommen.

Abb. 16: Francisco de Goya: *Christus am Ölberg* (Museo Calasancio)

[205] Vgl. Francisco de Goya: *Vorzeichnung zu Desastre 1*. Rötelzeichnung auf geripptem Papier, 14,5 x 20,6 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: D03964).

Die Darstellung des Mannes in *Desastre 1* ähnelt der Christusgestalt in Goyas Gemälde *La oración en el huerto de los Olivos* (*Christus am Ölberg*), das er 1819, also während der Entstehungszeit der *Desastres de la Guerra*, für die Piaristenpatres in Madrid angefertigt hat.[206] Noch ähnlicher ist *Desastre 1* einer zweiten, im gleichen Jahr entstandenen Version, die im Louvre aufbewahrt wird.

Abb. 17: Francisco de Goya: *Christus am Ölberg* (Musée du Louvre)

[206] Das Gemälde trägt die Inschrift „Goya. fecit. año. 1819“ (Goya hat es im Jahr 1819 gemalt).

Goya bedient sich hier also prinzipiell des gleichen Verfahrens der Säkularisierung des religiösen Bildrepertoires wie bei der Darstellung des aufrechtstehenden Mannes mit dem weißen Hemd und der gelben Hose in seinem großformatigen Gemälde *Der 3. Mai 1808*, dessen Körperhaltung mit den ausgebreiteten Armen (mit den Wundmalen in den geöffneten Händen) den Darstellungen des Gekreuzigten ähnelt.

Die existentielle Einsamkeit des Mannes in *Desastre 1* ist spürbar: seine Verlassenheit, seine Schutzlosigkeit. Er wird den künftigen Ereignissen, die er erahnt, ausgeliefert sein. Die Bildlegende lässt keinen Zweifel daran, dass ihm dies bewusst ist, und er fügt sich in sein Schicksal. Im Unterschied zu den beiden religiösen Darstellungen von Christus am Ölberg ist der Mann in *Desastre 1* keine Erlösergestalt, sondern ein leidender Mensch, der als Visionär in die Zukunft blickt: Sein Leiden ist erst der Anfang, denn Schlimmeres wird folgen, für ihn wie für die anderen. Das Unheil, das er ahnt und voraussieht, vermag er weder zu beeinflussen noch abzuwenden.

Christus am Ölberg und der Mann in *Desastre 1* zeigen beide den Menschen in extremer Verzweiflung und Einsamkeit: Christus, der Erlöser, wendet sich kurz vor seiner bevorstehenden Kreuzigung im Gebet an Gott, der Mann in *Desastre 1*, der Visionär künftigen Unglücks, blickt suchend himmelwärts. Diese Art Blick findet sich seit dem 17. Jahrhundert häufig in der religiösen Malerei Spaniens, die damit den Gedanken der mystischen Versenkung in Gott, die die spanischen Mystikerinnen und Mystiker wie beispielsweise Teresa von Ávila (1515–1582) oder Juan de la Cruz (Johannes vom Kreuz) (1542–1591) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in ihren Schriften und ihrer religiösen Praxis entwickeln, aufnimmt und visualisiert. Damit wird die Mystik seit Anfang des 17. Jahrhunderts mittels der Malerei in die Institution der katholischen Kirche integriert, die der Mystik zunächst mit Argwohn begegnet ist, da sie ihr zu individuell und damit als Gefährdung der Institution der Kirche erschien. Der himmelwärts gerichtete Blick des Mannes in *Desastre 1* erscheint so wie der eines Menschen, der sich in sein Innerstes versenkt, um Gott zu suchen, vergleichbar der mystischen Versenkung im Goldenen Zeitalter. Doch deutet die Bildlegende *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer.* (*Traurige Vorahnungen von dem, was geschehen wird*) darauf hin, dass er nicht auf Gottes Beistand rechnen kann, sondern dass er in seinem inneren Gesicht die Visionen einer düsteren Zukunft wahrnimmt, nicht nur im politischen, sondern auch im existentiellen Sinne.

Desastre 2

Nach dem Eröffnungsblatt mit der Darstellung des verzweifelten einsamen Menschen, der die schrecklichen Auswirkungen und Folgen des Krieges erahnt, ist *Desastre 2* die erste Kampfszene der Serie. Im Vordergrund findet zwischen vier französischen Besatzungssoldaten und zwei spanischen Bauern ein Kampf auf Leben und Tod statt, mit Messern, Spießen und Beilen.

Die Bildlegende *Con razon ò sin ella.* ist mehrdeutig. Auf wen ist sie bezogen? Auf die Franzosen? Auf die Spanier? Auf beide? Versteht man sie im Sinne von *Zu Recht oder zu Unrecht*, dann stellt sich die Frage nach der Legitimität solch gewaltsamer Handlungen in der kriegerischen Auseinandersetzung. Versteht man sie im Sinne von *Mit Vernunft oder ohne sie*, dann stellt sich die Frage nach dem Vorhandensein von Vernunft oder ihrem Fehlen. Dadurch ergibt sich, wie schon vorher in Bezug auf die bedrohlichen Erscheinungen im Hintergrund von *Desastre 1*, abermals ein möglicher Rückbezug zu *Capricho 43* und dessen Bildlegende *El sueño de*

la razón produce monstruos (*Der Schlaf* oder *Der Traum erzeugt Ungeheuer*), in der auch der Begriff *razón* (Vernunft) von zentraler Bedeutung ist.

Kontrastiert wird die unterschiedliche Bewaffnung der Gegner, deren Kampf man als asymmetrische Kriegsführung bezeichnen kann: Die Spanier sind lediglich mit Messer und Stoßwaffe (Spieß oder Lanze) ausgestattet, so dass sie gegenüber der technischen Bewaffnung der Franzosen mit Gewehren (Bajonetten) und einer professionellen, für die kriegerische Auseinandersetzung optimalen Ausstattung ganz offensichtlich stark benachteiligt sind. Die Franzosen verfügen zwar auch über Stoßwaffen (Säbel), setzen diese aber nicht ein. Die Spanier und die Franzosen repräsentieren nicht nur unterschiedliche Nationen, die sich hier bekämpfen, sondern auch gegensätzliche Arten der Kriegsführung und der Möglichkeiten der Mittel, die hier eingesetzt werden: „Es stehen Irregularität gegen Regularität, Zivilisten gegen Uniformierte, Individuen gegen eine anonyme Masse, eine dynamische, kreative Gewaltanwendung gegen die rationale Verwendung militärischer Technik“[207]. Dass die Spanier dennoch die Franzosen direkt frontal angreifen, zeigt ihren außergewöhnlichen Mut und Kampfeswillen in einer, wie es scheint, äußerst bedrohlichen Lage militärischer Unterlegenheit. Um eine Selbstaufopferung abzuwenden, sind hier Einfallsreichtum und Geschick erforderlich, strategische Finten und unkonventionelle Aktionen, um überhaupt den Hauch einer Chance gegen die militärische Disziplin und überlegene waffentechnische Ausstattung der Franzosen zu haben. Die Konstellation der tapferen Kämpfer, die gegen ihre übermächtigen Gegner eigentlich kaum eine Chance haben, erinnert an den Kampf Davids gegen Goliath. In der biblischen Geschichte siegt David, aber Goya deutet ein anderes Ende an: die Niederlage der Spanier. Aber vielleicht kommt es doch zu einer überraschenden Wende. Es ist zwar unwahrscheinlich, dennoch nicht ganz auszuschließen.

Es handelt sich um einen höchst dramatischen Moment des Kampfgeschehens. Gegenüber der starren Körperhaltung der französischen Soldaten des Erschießungskommandos, das als geschlossener Block eine kompakte Einheit bildet, werden die beiden spanischen Partisanen mit ausdrucksstarken Gesten dargestellt, in der ihre aufgewühlten Emotionen

[207] Janzing (2003: 55).

zum Ausdruck kommen: Wut, Kampfeswille und höchste Anspannung. Beide suchen breitbeinig festen Stand auf dem Boden, um ein Messer respektive eine Lanze mit größter Kraft einzusetzen. Dem spanischen Kämpfer links steht das wirre Haar zu Berge und ihm quillt schon das Blut in einem deutlich sichtbaren Blutstrom aus Mund und Nase, der herunterläuft. Dessen Klinge blitzt hell auf vor dem dunklen Hintergrund seines nach hinten ausgestreckten rechten Arms, der weit zum heftigen Stoß ausholt. Der enge Winkel zwischen Messer und Arm lässt auf die große Muskelanspannung schließen, die sich, kurz vor dem Nach-vorne-Schnellen des rechten Arms, im nächsten Moment im kräftigen Zustechen auf den Gegner entladen wird, falls die Kugeln der Franzosen ihn nicht zuvor niedergestreckt haben sollten. Der andere spanische Kämpfer, mit Kopfbedeckung, der im breiten Ausfallschritt die nötige Standfestigkeit und in seiner Körperdrehung nach rechts die erforderliche Dynamik für den Stoß anstrebt, holt ebenfalls gerade aus, um mit seiner Lanze einen der französischen Soldaten zu erstechen. Die kompakten dichten Schraffuren der Beinkleider der beiden spanischen Kämpfer korrespondieren mit denen des Bodens unter ihnen, was den Eindruck ihrer Standfestigkeit auf dem festen Untergrund, geradezu ihre Bodenständigkeit, deutlich macht. Vor der Gruppe der Spanier befindet sich eine dunkle Bodenmulde, die so wirkt, als sei sie in einen dunklen Schatten getaucht. Dadurch wirkt die Gruppe der Kämpfenden etwas höher, von einer Perspektive von unten betrachtet.

Auch die französischen Soldaten, die als heller, kompakter Block dargestellt werden, sind hochkonzentriert: Nach vorne gebeugt, Blick und Gewehrmündung gezielt auf die Gegner gerichtet, im Moment vor dem Abschuss ihrer Gewehrsalve. Das Bajonett eines der französischen Soldaten zielt direkt auf den Unterleib des spanischen Partisanenkämpfers rechts. Sein Arm ist in größter Anspannung angewinkelt. Ihre Gesichter sind nicht zu erkennen, da man die Soldaten von hinten sieht oder sie sich gegenseitig verdecken. Trotz der Überlegenheit der Franzosen ist noch nicht ganz entschieden, ob die Partisanen nicht doch mit ihren Messer- und Lanzenstichen zumindest punktuell dem Gegner schaden können.

Die beiden klar voneinander geschiedenen gegnerischen Gruppen stehen sich unmittelbar gegenüber, geradezu auf Tuchfühlung. Diese unmittelbare Nähe der Kontrahenten zueinander bedeutet eine extreme Zuspitzung der Kampfsituation, obwohl der Einsatz der Bajonette eigentlich

eine Distanz zum Gegner erfordern würde.[208] Diese Konfrontation der gegnerischen Gruppen ist in ein umfassenderes Kampfgeschehen eingebunden, das durch die Silhouetten der im Hintergrund kämpfenden Personen miteinbezogen wird. Strukturell eingerahmt wird die Gruppe der Kämpfenden im Hintergrund oben von der Horizontlinie, die mit der horizontalen Mittellinie zusammenfällt, und unten von der dunklen Bodenwelle, so dass sie in einem Längsstreifen gezeigt werden, der nur stellenweise sichtbar ist: links neben dem links stehenden Partisanen und unter den gespreizten Beinen des rechten Kämpfers. Zwischen den beiden Gruppen der spanischen Partisanen und der französischen Soldaten lässt sich ein rasch und kraftvoll nach vorne stürmender Mann ausmachen, dessen frontal ausgerichteter Bewegungsimpuls das Geschehen im Hintergrund, das sich nur erahnen lässt, mit den Kampfhandlungen im Vordergrund verbindet. Der Spanier rechts hat die Beine weit gespreizt. Solche gespreizten Beine symbolisieren bei Goya die Wildheit. So breitbeinig stellt sich auch in *Capricho 38* der Affe mit Gitarre vor den Esel.

Die horizontalen Schraffierungen des Beinkleides des spanischen Kämpfers rechts korrespondieren mit denen der dunklen Bodenmulde und umrahmen die Darstellung des Kampfgeschehens im Hintergrund. Die gespreizten Beine des Kämpfers rechts, das rechte Bein des Mannes links und die Bodenmulde ergeben so eine Art runden Rahmen (Tondo): Hier ist zu sehen, wie ein auf dem Boden liegender französischer Soldat in Rückenansicht von zwei spanischen Kämpfern, deren Gesichter man erkennen kann, mit Messern erstochen wird, denn bei diesem Kampf haben die Spanier die Oberhand gewonnen. Der linke Kämpfer hält einen Dolch in der rechten Hand und holt – ebenso wie der linke Spanier im Vordergrund – gerade zum tödlichen Stoß aus. Die im Tondo dargestellte Szene ist Teil der heftigen Kämpfe im Hintergrund, wie man anhand einzelner, nur fragmenthaft erkennbarer Köpfe oder Körperteile erkennen kann. Auf der linken Seite liegt eine Gestalt rücklings auf dem Boden, den Kopf weit nach hinten gedreht, so dass man ihr Gesicht nicht erkennen kann, in der rechten Hand ein längliches Objekt haltend, das man

[208] Vgl. Bregman ([5]2022): „Normalerweise tötet man nicht aus der Nähe, sondern aus der Entfernung. Wir können die Entwicklung der militärischen Technologie sogar als einen Prozess ansehen, in dem sich Feinde immer weiter voneinander entfernen. Von Knüppeln und Messern hin zu Pfeil und Bogen. Von Musketen und Kanonen zu Bomben und Granaten".

nicht genau identifizieren kann, vielleicht eine Stichwaffe. Rechts daneben kann man die Konturen einer weiteren Gestalt erkennen, die einen breitkrempigen Hut trägt.

Abb. 18: Francisco de Goya: *Capricho 38*

Die beiden spanischen Kämpfer, die die linke Bildhälfte einnehmen, sind in ihrer Individualität zu erkennen, auch ihre Gesichtszüge lassen sich genau ausmachen. Dennoch bilden sie, dicht beieinanderstehend, eine kompakte Zweiergruppe, der linke Mann im Seitenprofil, der rechte frontal platziert, wobei dessen rechtes Bein in einem ihm Standfestigkeit gewährenden Ausfallschritt unter den Beinen des Mannes links Halt findet.

Dagegen bleiben die vier französischen Soldaten, die die rechte Bildhälfte beherrschen, anonym. Sie bilden – in Rückenansicht – eine dicht gedrängte kompakte Einheit, die wie ein mehrköpfiges Wesen, eine Art Hydra, erscheint. Unter und zwischen den Beinen aller Männer wirkt der Boden dunkel, wie verschattet. Die Mäntel, Säbel und Tornister sind Teil

ihrer professionellen militärischen Ausstattung. Ihre Kopfbedeckung ist der Tschako (*shako*), seit 1806 in der französischen Artillerie üblich.[209]

Die Köpfe, der Brustbereich, die Beine und die Füße aller Männer liegen jeweils im gleichen horizontalen Bildsegment. Ein größeres horizontales Segment unter den Kämpfenden, in das der Schatten hineinreicht, ist freigelassen, ebenso über der Gruppe der Kämpfenden ein weiteres, wenngleich schmaleres horizontales Segment. So wirkt das vordere Kampfgeschehen gleichzeitig erhöht und zentriert. Noch zentrierter wirkt das Kampfgeschehen im Hintergrund, da es ausschließlich in dem horizontalen Bildsegment abläuft, das im Vordergrund von den Beinen der Männer eingenommen wird.

Bezüglich der beiden kämpfenden Spanier im linken Teil liegt ein Vergleich mit den Kampfszenen in Goyas Gemälde *Der 2. Mai 1808* nahe, bezüglich der französischen Soldaten im rechten Teil der Radierung dagegen ein Vergleich mit der Erschießungsszene in dem Gemälde *Der 3. Mai 1808*.

[209] Die Bezeichnung *Tschako* stammt aus dem Ungarischen (*csáko*) und ist eine zylinderartige Kopfbedeckung aus schwarzem Filz, mit einem harten Stirnschirm mit gezwirbelter Schnur (*cordon-raquette* oder *galon*), zudem ausgestattet mit einem Federbusch (*casoar*). Er sollte die Soldaten vor Säbelhieben und Schlägen schützen.

Desastre 3

Die Bildlegende *Lo mismo.* (*Dasselbe*) stellt einen direkten Bezug zur vorherigen Radierung *Desastre 2* her. Auch hier handelt es sich um eine Kampfszene der kriegerischen Auseinandersetzung zwischen den französischen Besatzungssoldaten und den spanischen Partisanen, die aus dem einfachen Volk stammen, worauf ihre schlichte Kleidung hindeutet. Doch hat sich das Blatt gewendet. Während in der vorherigen Radierung die Franzosen im Vordergrund die Oberhand gewonnen haben und kurz davor stehen, die spanischen Partisanen zu töten, ist die Rollenverteilung hier umgekehrt: Hier töten die Spanier die Franzosen. Die Szene hat nichts Heroisches, sondern lässt „eher an eine Ikonographie bäuerlicher Schlachtungsriten denken“[210].

Der breitbeinig aufrechtstehende Spanier rechts, unter dessen Beinen ein getöteter französischer Soldat rücklings auf dem Boden liegt, hält die

[210] Köppen (2005: 78).

Axt hoch über seinen Kopf, etwas nach hinten gebeugt, um im nächsten Moment mit umso größerem Schwung kraftvoll zuschlagen zu können. Es ist ein Moment höchster Anspannung kurz vor dem unvermeidlichen Axthieb, den er dem am Boden liegenden französischen Soldaten verpassen wird. Sein Mund ist weit offen, die Augen aufgerissen. Sein dichter Backenbart ist deutlich erkennbar. Dem die Axt schwingenden Mann ist der Tod, den er bringen wird und der wohl auch ihn früher oder später heimsuchen wird, geradezu ins Gesicht geschrieben, denn sein Kopf ähnelt einem Totenschädel. Auch die beiden hochgekrempelten Ärmel, die rechts und links seinen Kopf flankieren, sind so gestaltet, dass man aus ihren Faltungen jeweils die Konturen eines Totenkopfes herauslesen könnte. Der kämpfende Mann erscheint so wie ein dreiköpfiges Wesen, der mythologischen Hydra ähnlich, gegen die Herakles kämpfen musste.[211]

Unmittelbar über der Bildmitte befindet sich die linke hochgereckte Hand, mit gespreizten Fingern, des französischen Soldaten, der sein Gleichgewicht verloren hat und am Boden liegt, wobei ihm der Degen, den er in der rechten Hand hochaufgerichtet hält, nichts nützt, da er nicht zum Schwung ausholen und die Waffe deshalb gar nicht zum Einsatz bringen kann. Die erhobene Hand des französischen Soldaten wirkt wie eine verzweifelte Abwehrgeste, die durch ihre zentrale Position im Bild besonders hervorgehoben wird. Genau seinen Kopf wird die Axt im nächsten Moment treffen. Die Fellmütze, die er trägt, wird die zerstörerische Wucht des Schlags wohl kaum dämpfen können. Sein Tod steht also unmittelbar bevor: Das erkennt er soeben, als er den genau auf ihn gezielten Axthieb auf sich zukommen sieht.

Genauso todesgewiss kann der andere französische Soldat links sein. Ein weiterer Spanier – in Rückenansicht – sitzt rücklings und breitbeinig auf dem am Boden knienden, durch sein Körpergewicht niedergezwungenen, vorgebeugten Mann, der sich nicht mehr aufrichten kann und so ein wehrloses Opfer ist. Auch dieser spanische Partisanenkämpfer setzt zum tödlichen Hieb an, mit dem Messer in der rechten Hand, mit dem Arm weit ausholend, um mit gewaltigem Schwung genügend Stoßkraft zu gewinnen. Die Messerhaltung mit dem engen Winkel entspricht genau der des linken Mannes in dem vorherigen *Desastre 2*, wodurch sich ein weiterer Bezug zu der zweiten Radierung ergibt.

---

[211] Vgl. Prot (2017a: 271) und (2017b: 148–149).

Ein anderer Spanier, zum großen Teil verdeckt, dessen Kopf mit einem verzerrten Gesichtsausdruck direkt unter der frontal ausgestreckten Hand und dem Bildmittelpunkt liegt, beißt heftig in den Körper des Feindes. Dies zeigt im wahrsten Sinne des Wortes die Verbissenheit, mit der er gegen seinen Feind vorgeht. Die Ähnlichkeit dieses Mannes mit dem Mann in Goyas Gemälde *Die Schmiede* ist unverkennbar.[212]

Abb. 19: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Das Abendmahl in Emmaus*

Die strukturelle Gestaltung der Radierung ist von einer elliptischen Form bestimmt: „Die Körper der Toten und Kämpfenden werden zu einer Masse geballt, die eine elliptische Raumform beschreibt, aus der allein die Gestalt des axtschwingenden Spaniers herausragt“[213].

[212] Francisco de Goya: *Die Schmiede*. Öl auf Leinwand, 181,6 x 125 cm. Frick Collection, New York (Signatur: 1914.1.65). Vgl. Hughes (2004: 291): „Der Mann mit der Axt in *Lo mismo* ist genau derselbe Mann, der in Goyas Gemälde *Die Schmiede* [...] – dort allerdings in Rückenansicht – ein so eindrucksvolles Symbol proletarischer Kraft abgibt. Selbst die Kleidung ist dieselbe, bis auf die kurze Weste. Nur die Waffen/Werkzeuge und die Ziele sind verschiedene: Hier trifft der Schmiedehammer im nächsten Augenblick auf ein rot glühendes Stück Eisen, dort erschlägt der Patriot den Soldaten mit einer Axt“.

[213] Köppen (2005: 78).

Die Hand im Zentrum könnte ein Bildzitat aus dem Gemälde *Das Abendmahl in Emmaus* von Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) sein.[214] Auch im Gemälde von Caravaggio ist es die linke Hand, die so aus dem Bild entgegengestreckt wird, dass sie größer wirkt.

Die Anregung für die Gestalt des Mannes, der hoch über seinem Kopf die Axt für den Schlag vorbereitet, könnte Goya von einer der 25 Radierungen *Schrecken des Dreißigjährigen Krieges* (Augsburg 1656) erhalten haben, die der in Kaufbeuren geborene Maler, Zeichner und Radierer Hans Ulrich Franck (1603–1675) angefertigt hat: *Der geglückte Überfall* von 1643.[215]

Abb. 20: Hans Ulrich Franck: *Der geglückte Überfall*

[214] Die von Caravaggio dargestellte Geschichte entstammt dem Lukas-Evangelium und soll am Tag nach Christi Auferstehung geschehen sein: Zwei Jünger, auf dem Weg zum Dorf Emmaus, begegnen Jesus, der sich ihnen zu erkennen gibt. Die Bibelepisode wurde zum Modell für den eucharistischen oder sakramentalen Segen, bei dem den Gläubigen der Segen mit dem Allerheiligsten (einer geweihten Hostie, die vom Priester hochgehalten wird) gespendet wird.

[215] Vgl. Mai (1996: 361).

Desastre 4

Nach den beiden Kampfszenen mit ausschließlich männlichen Beteiligten folgen zwei Radierungen, in denen die spanischen Frauen im Kampf gegen die französischen Invasoren gezeigt werden. Allein im Verteidigungskampf um Saragossa sollen schätzungsweise etwa 600 Frauen und Kinder ihr Leben gelassen haben. In den Berichten über das Kriegsgeschehen wird immer wieder die Tapferkeit der aktiv mitkämpfenden Frauen erwähnt. So berichtet Robert Southey (1774–1843) in seiner *History of The Peninsular War* (*Geschichte des Krieges auf der Iberischen Halbinsel*) über die Verteidigung von Saragossa gegen die französischen Truppen im August 1808:

> It has often been remarked, that the wickedness of women exceeds that of the other sex; ... for the same reason, when circumstances, forcing them out of the sphere of their ordinary nature, compel them to exercise manly virtues, they display them in the highest degree, and, when they are once

> awakened to a sense of patriotism, they carry the principle to its most heroic pitch. The loss of women and boys, during this siege, was very great, fully proportionate to that of men; they were always the most forward, and the difficulty was to teach them a prudent and proper sense of their danger.[216]
>
> Es ist oft bemerkt worden, dass die Bosheit der Frauen die des anderen Geschlechts übersteigt; ... aus demselben Grund zeigen sie, wenn sie die Umstände, die sie aus der Sphäre ihrer gewöhnlichen Natur herausdrängen, zwingen, männliche Tugenden zu üben, sie diese in höchstem Maße erfüllen, und wenn in ihnen einmal ein Sinn für Patriotismus geweckt ist, tragen sie das Prinzip zu seiner heroischsten Höhe. Der Verlust an Frauen und Knaben während dieser Belagerung war sehr groß und stand im gleichen Verhältnis zu dem der Männer; sie waren immer am weitesten vorne, und die Schwierigkeit bestand darin, ihnen ein kluges und angemessenes Gefühl für ihre Gefahr beizubringen.

Der französische General Louis-François Lejeune (1775–1848) weist in seinen Erinnerungen an die Belagerungen von Saragossa sogar auf einen Wettstreit der Geschlechter bei der Verteidigung der Stadt hin: „Les femmes rivalisaient avec les hommes de patriotisme et de dévouement“[217] (Die Frauen wetteiferten mit den Männern hinsichtlich Patriotismus und Hingabe).

In *Desastre 4* kämpfen zwei Frauen, jede für sich und mit bloßen Händen, dicht beieinanderstehend, gegen jeweils einen französischen Soldaten. Die heftige Bewegung und Verdrehung ihrer Körper im Kampf lassen sich an ihren wallenden Haaren ausmachen. Die Identität der beiden Kämpferinnen lässt sich nicht ausmachen, da man ihre Gesichter nicht sehen kann. Weder der kahle Boden noch der nach allen Seiten hin offene Raum oberhalb der durch dichte dunkle Striche markierten Horizontlinie enthalten Hinweise auf den Ort des Geschehens. Um die Bildmitte herum bilden die vier Personen ein ineinander verschlungenes Knäuel von sich windenden Körpern.

Die kämpfende Frau auf der linken Seite, deren Gesichtsausdruck mit den weit geöffneten Augen ihre Anspannung und Entschlossenheit zeigt, drückt einen französischen Soldaten mit ihrer rechten Hand auf seinem Kopf kraftvoll zu Boden. Sein Körper ist verdreht und sein Tornister auf dem Rücken zur linken Seite gerutscht. Verzweifelt versucht er,

---

[216] Southey (1823: 412).
[217] Lejeune (1840: 31).

das Schwert hochzuheben, doch vermag er ihm in seiner misslichen Lage keinerlei Stoßkraft zu geben, so dass er sich nicht gegen die Frau zur Wehr setzen kann. Sie stößt ihm mit ihrer Linken ein Schwert in den Oberkörper. Dieser Zweikampf ist schon entschieden, wohingegen der Kampf rechts noch im vollen Gange und unentschieden zu sein scheint. Hier stehen beide noch aufrecht, aber der Mann will die Frau niederringen. Mit seiner Rechten drückt er sie zu Boden, mit seiner Linken packt er sie brutal am Schopf.

In der Bildlegende *Las mugeres dan valor.* (*Die Frauen machen Mut*) wird nicht das Thema der Radierung genannt, sondern auf die Wirkung der aktiven Beteiligung der tapferen Frauen an den kriegerischen Auseinandersetzungen für die Mentalität der männlichen Widerstandskämpfer hingewiesen: Ihr vorbildlicher Einsatz stärkt insgesamt den Kampfeswillen der Spanier.

Desastre 5

Gezeigt wird ein heftig tobendes Kampfgetümmel, in dem mehrere Spanierinnen, bewaffnet mit einer Lanze, einem Messer oder einem Steinbrocken, im unmittelbaren Nahkampf erbittert gegen einige französische Soldaten vorgehen. Wie in *Desastre 4* gibt es auch hier keinerlei Hinweis auf den Ort des Geschehens, außer dass es im Freien stattfindet.

Mehrere Szenen werden in zwei hintereinander angeordneten Ebenen dargestellt: Die Gestalten im Vordergrund sind hell erleuchtet, dagegen diejenigen in der Ebene dahinter dunkler gestaltet, als würden sie im Schatten agieren. Dennoch bilden Vorder- und Hintergrundgeschehen eine kompakte Einheit, die strukturell durch die große Nähe aller Figuren zueinander im dichten Kampfgetümmel und inhaltlich durch den Kampf der Frauen gegen die französischen Besatzer gebildet wird.

Die gesamte Szene im Vordergrund ist ganz nahe an den Betrachter gerückt. In der Bildmitte platziert, sticht eine durch die helle Kleidung

hervorgehobene Frau mit einer Lanze in der rechten Hand auf einen französischen Soldaten ein, während sie einen Säugling, unter ihrem linken Arm umklammert, fest gegen ihre Hüfte und ihren Rücken presst. Der von ihr ausgeführte heftige Lanzenstoß ist für den Mann ohne Zweifel tödlich. Ihr Mutterinstinkt steigert ihre Kraft, um das äußerst gefährdete Leben ihres Kindes zu verteidigen. Obwohl sie durch die Umklammerung ihres Kindes, dessen Po entblößt ist, in ihrer Bewegungs- und Handlungsfreiheit erheblich eingeschränkt ist, überwindet sie diese Widrigkeiten mit ihrer Entschlossenheit und der Bündelung ihrer ganzen Stoßkraft, die sie auf den Soldaten richtet.

Der Soldat rechts im Vordergrund ist in perspektivischer Verkürzung mit einem in sich verdrehten, nach hinten fallenden Körper frontal dargestellt. Die Stellung seiner Füße zeigt, dass er gerade der Frau entgegengetreten ist, doch deren heftiger Stoß mit dem langen Spieß in seine Lenden wirft ihn zurück. Vergeblich versucht er, das Gleichgewicht, das er durch die Wucht des Stoßes und die schwere Verletzung durch den Spieß verloren hat, zurückzugewinnen, indem er den linken Arm nach oben streckt, aber er ist schon so weit nach hinten gefallen, dass wir sein Gesicht nicht mehr sehen können, sondern nur noch ein Stück Hals und die untere Kinnpartie. Er steht jedenfalls schon nicht mehr aufrecht und wird jeden Moment umfallen. Noch stemmen sich seine schon gebeugten, etwas seitlich verdrehten Beine mit einer letzten Muskelanspannung gegen den Fall. Diese ungeheure Körperspannung eines letzten Aufbäumens gegen das Unvermeidliche wird durch die genaue Ausgestaltung der Hose verstärkt, die feine Zeichnung eines Strichmusters und des Schatten- und Faltenwurfs durch die Aquatintatechnik, die die Beinkleidung präzise in ihrer Beugung und Verdrehung wiedergibt.

Die Frau, die unten links auf dem Boden liegt und deren Beine und Füße von der kämpfenden Mutter im Vordergrund verdeckt werden, hält zwar noch in der rechten zur Faust zusammengeballten Hand ein Messer oder einen Dolch hoch aufgerichtet, ihr Blick ist aber schon himmelwärts gerichtet, so dass sie dem Kampf entrückt zu sein scheint. Den Oberkörper hat sie aufgerichtet, abgestützt auf den rechten Ellbogen, so dass man die Konturen ihres etwas nach hinten geneigten Gesichts, die Hals- und Brustpartie sowie ihren Unterleib im hellen Licht gut erkennen kann. Dadurch dass ein Teil der Halspartie bereits im Schatten liegt, wird hier

eine Verbindung zum dunkleren Hintergrundgeschehen auf der Ebene dahinter hergestellt.

Im Hintergrund links stemmt gerade eine andere Frau mit beiden Händen einen Steinbrocken mit äußerster Kraftanstrengung hoch über ihren Kopf, beugt sich ein wenig zurück, um mit mehr Schwung und damit mit aller Wucht auf einen der Soldaten einzuschlagen. Rechts daneben rammt gerade eine Frau, in Vorderansicht, einem französischen Soldaten, dessen Schulterpartie und Hinterkopf mit Kopfbedeckung man, vom hellen Licht beleuchtet, deutlich sieht, einen Glockendegen in den Körper.[218] Rechts im Hintergrund zielt ein Soldat, im Seitenprofil, mit seinem nach unten ausgerichteten Gewehr mit langem Lauf im Anschlag, auf die Frau.

Inmitten des Kampfgeschehens, im Vordergrund eingerahmt von dem rechten Bein der Mutter, dem langen Spieß und dem rechten Bein des gerade getroffenen Soldaten, sieht man einen Soldaten auf dem Boden liegen, mit dem Gesicht im Dreck oder Staub des Bodens, die obere Fläche seiner Kopfbedeckung frontal nach vorne gerichtet. Hinter ihm lässt sich der Haarschopf eines Mannes erkennen, in den eine Frau, deren Gesicht mit weit aufgerissenen Augen man sieht, ihre Hand krallt. Dahinter ist ein weiterer auf dem Boden liegender Soldat, in Rückenansicht, zu erkennen, gegen den eine Frau, ebenfalls auf dem Boden, kämpft, die schreiend den Mund weit aufgerissen hat. Rechts daneben, eingerahmt von der Lanze der Frau, dem Degen des getroffenen Soldaten und dessen Körperkontur, zeichnet sich das Gesicht einer weiteren kämpfenden Frau ab, im nach links gerichteten Seitenprofil.

Das Wort *und* am Anfang der Bildlegende *Y son fieras.* schafft eine Anknüpfung an die vorherige Radierung *Desastre 4*. Die Bildlegende ist mehrdeutig: aufgrund der Vieldeutigkeit von *fieras*. Im Wörterbuch der *Real Academia Española de la Lengua*, dem sogenannten *Diccionario de Autoridades*, gibt es zu dem Substantiv *fiera* zwei Einträge, wovon der erste auf ein Tier verweist: „El bruto indómito, feróz y carnicéro“[219] (Das ungezähmte, wilde und blutrünstige Tier). Demnach bietet sich für die Bildlegende *Y son fieras.* die Übersetzung *Und sie sind wilde Tiere* an. Indem sie als wilde Tiere bezeichnet werden, werden sie entmenschlicht und animalisiert. Außer der substantivischen Funktion wäre es aber auch

[218] Zum Glockendegen vgl. Seifert (1981: 14 und 41, Abb.).
[219] *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 746).

möglich, *fieras* als Adjektiv zu verstehen, mit dem die Frauen charakterisiert werden. Das Adjektiv *fiero* kann sich, folgt man dem Wörterbuch der Akademie, auf das Verhalten oder den Charakter beziehen: „Cruel, inhumano, impío, y sanguinolento" (Grausam, unmenschlich, unbarmherzig und blutrünstig), aber auch auf das äußere Erscheinungsbild: „Se toma mui regularmente por la persona de horrible aspecto, feo en sumo grado" (Man verwendet es ganz regulär für eine Person mit schrecklichem Aussehen, in höchstem Grade hässlich). Auch im metaphorischen Sinne findet das Adjektiv *fiero* Verwendung: „Metaphoricamente vale horroroso, terrible" (Metaphorisch entspricht es erschreckend, schrecklich). Demnach ergeben sich mindestens noch folgende Übersetzungsmöglichkeiten für die Bildlegende: *Und sie sind unbarmherzig* oder *blutrünstig*, was auf die zügellose Wildheit der kämpfenden Frauen hinweist, auf ihr Ungestüm im Kampf gegen die Gegner und bei ihrer Selbstverteidigung, oder *Und sie sind hässlich*, was auf ihr äußeres Erscheinungsbild abzielt, das negativ konnotiert wird, oder *Und sie sind furchtbar*, womit ihre Gesamtwirkung gemeint ist. Die verschiedenen Lesarten der Bildlegende führen zu verschiedenen Wertungen der Frauen und ihres Handelns: Möglich ist, sie als Ausdruck der Bewunderung angesichts ihres Kampfesmutes in einer konkreten Kriegssituation zu lesen, möglich ist aber auch, sie als Ausdruck einer negativen Haltung ihnen gegenüber zu verstehen. Geht es im ersten Fall um eine Positionierung zugunsten der Spanierinnen im Kontext des Spanischen Unabhängigkeitskrieges, so führt die zweite Lesart auf eine höhere Ebene, in der keine Partei für eine der gegnerischen Seiten ergriffen, sondern generell der Vorgang der Entmenschlichung konstatiert wird und damit die Folgen des Krieges als zwangsläufig unmenschlich dargestellt werden. So wäre diese Aussage als pazifistisch motivierte Stellungnahme gegen den Krieg und die durch diese zwangsläufig hervorgerufene Entmenschlichung und Animalisierung des Menschen zu verstehen.

Auch hier ist – wie in *Desastre 2* – die Ungleichheit der Waffen ein Charakteristikum des Kampfes. Trotz der offensichtlichen Benachteiligung in ihrer Bewaffnung zeigen die Frauen ihre Tapferkeit und ihren unerbittlichen Kampfeswillen. Dass Goyas Darstellung der *fieras* in *Desastre 5* durchaus einen realistischen Einblick in einen bestimmten Aspekt des Krieges gewährt, steht angesichts der Schilderungen in der diesbezüglichen Memoirenliteratur außer Zweifel. So schreibt Albert Jean Michel

de Rocca (1788–1818), der als Husarenoffizier in Napoleons Armee in Spanien diente, in seinen Memoiren über kämpfende Frauen, denen er 1809 in Olvera in Andalusien begegnet ist:

> Des femmes, ou plutôt des furies déchaînées, se précipitaient avec d'horribles hurlemen[t]s sur nos blessés, et elles se les disputaient pour les faire mourir dans les tourmen[t]s les plus cruels. Elles leur plantaient des couteaux et des ciseaux dans les yeux, se repaissant avec une joie féroce de la vue de leur sang. L'excès de leur juste fureur contre ceux qui venaient envahir leur pays, les avait entièrement dénaturées.[220]

> Frauen, oder vielmehr entfesselte Furien, stürzten sich mit entsetzlichen Schreien auf unsere Verwundeten und rissen sich um sie, um sie unter grausamsten Qualen sterben zu lassen. Sie stachen ihnen Messer und Scheren in die Augen und erfreuten sich mit wilder Freude am Anblick ihres Blutes. Ihre gerechtfertigte Wut auf die, die in ihr Land eindrangen, hatte sie völlig entarten lassen.

Aufschlussreich ist auch der Bericht des britischen Admirals Edward Codrington (1770–1851) über eine Begegnung mit Doña Candia in Tortosa in einem vom 10. Juni 1812 datierten Brief, aus dem sich ergibt, dass diese Kämpferin geradezu männliche Verhaltensweisen angenommen hat:

> Her mind, her movements, her language, and her stature are all masculine. Her gesticulation is that of madness, and the bent of her inclination utterly military. Even her tears, perhaps from the harshness of those features amongst while they found their course, appeared like 'manly drops;' and she seemed to me a woman only in her goodness of heart, in the benevolence of her disposition.[221]

> Ihr Geist, ihre Bewegungen, ihre Sprache und ihre Statur sind allesamt männlich. Ihre Gestik ist die des Wahnsinns, und die Art ihrer Gesinnung ganz und gar militärisch. Selbst ihre Tränen wirkten, vielleicht wegen der Härte ihrer Gesichtszüge, während sie weinte, wie „männliche Tränen", und sie schien mir nur in ihrer Herzensgüte, in der Milde ihres Gemüts eine Frau zu sein.

[220] Rocca (^{2}1814: 190–191).
[221] Codrington (1873: 277).

Desastre 6

Hier handelt es sich um eine Szene am Rande der Kampfhandlungen: Ein offensichtlich hochrangiger französischer Militärkommandant ist so schwer im Kampf verletzt worden, dass er etwas abseits vom eigentlichen Schlachtfeld im Sterben liegt. Eine Identifizierung mit dem Tod eines bestimmten französischen Militärs dürfte angesichts der großen Anzahl an während des Krieges gefallenen französischen Offizieren und der eher unspezifischen Darstellung nicht möglich sein.[222]

Der Sterbende wird von vier seiner Kameraden umringt, wobei zwei von ihnen seinen Kopf stützen und sich zu ihm herabbeugen, um seinen letzten Worten zu lauschen. Seine Gesichtszüge samt dem dichten Schnurrbart sind deutlich zu erkennen. Seinen angewinkelten rechten

[222] Zu einem Verzeichnis der gefallenen französischen Offiziere vgl. Planas Campos/Grajal de Blas (2018). Nach Mélida (1863: 270), Brunet (1865: 50) und Yriarte (1867: 117) könnte es sich um General Claude François Dupré (Duprès) (*1755) handeln, der am 21. Juli 1808 auf dem Schlachtfeld von Bailén gestorben ist. Belegen lässt sich diese Vermutung anhand der Radierung selbst nicht. Zu Dupré vgl. Planas Campos/Grajal de Blas (2018: 228).

Unterarm und seine rechte Hand hat er auf seinem Bauch liegen. Rechts unten nähert sich eilends ein weiterer Kamerad, der verzweifelt oder entsetzt seine Arme ausbreitet. Die rechte der beiden vorderen Gestalten, in Rückenansicht, ist niedergekniet und etwas nach vorne gebeugt, als würde sie beten, wohingegen die linke aufrechtsteht und dicht an sie gedrängt ist. Der hinter ihnen stehende Soldat, in der Bildmitte, hat die Hände zum Gebet gefaltet. Die Gestalt des Sterbenden ist im Gegensatz zu den ihn umgebenden Personen dunkel gestaltet. Er liegt im Schatten, im Schatten des bevorstehenden Todes. Auch der dunkle Hügel im Hintergrund umrahmt seinen Kopf wie ein dichter dunkler Halbkreis.

Die Bildlegende *Bien te se está.* ist nicht eindeutig, denn gemeint sein könnte *Es geschieht dir recht* oder *Es möge dir leichtfallen.* Im ersten Sinne wäre es ein Kommentar eines distanzierten Betrachters, der den Tod als Folge des vorherigen tadelnswerten Verhaltens des Mannes einschätzt, fast so wie im Falle einer Mutter, die ihrem Kind, das Schaden genommen hat, weil es etwas Verbotenes getan hat, tadelnd sagt: „Esto te está bien" (Das geschieht dir recht). Im andern Fall wäre es ein Ausdruck der Empathie für den Sterbenden, dem man Erleichterung für die letzten Lebensmomente vor dem unmittelbar bevorstehenden Tod wünscht.

Goya baut die Personengruppe in einer pyramidalen Struktur auf.[223] Sie wird von einer sie umrahmenden weiteren pyramidalen Form des dunklen Hügels im Hintergrund gedoppelt, die wie ein schwarzer Rahmen den oberen Teil einfasst. Darüber wabert dunkles, dichtes, bedrohlich wirkendes Gewölk. So setzen sich die hell gehaltenen Personen stark vom dunklen Hintergrund ab. Die linke Bildhälfte ist viel heller gestaltet als die rechte.

Links neben der um den Sterbenden versammelten Gruppe sitzt ein Soldat auf dem Boden, dessen Rücken und Kopfbedeckung man sehen kann. Links daneben liegt rücklings ein Mann, von der man nur die Beine und das Schuhwerk erkennen kann, auf dem Boden ausgestreckt. Liegt auch er im Sterben oder ist er bereits tot? Kümmert sich der vor ihm sitzende französische Soldat um ihn oder beklagt er seinen Tod, worauf seine seitlich ausgebreiteten Arme hindeuten könnten?

Unbeeindruckt von dem Geschehen in Vordergrund gehen die Kampfhandlungen – links im Hintergrund – unvermindert weiter.

[223] In Goyas Werk finden sich häufiger Pyramiden, beispielsweise in *Capricho 9* (*Tantalo*). Zum Motiv der Pyramide bei Goya vgl. Usón García (2010: 129–137).

Desastre 7

Hier wird gezeigt, wie eine junge spanische Frau unmittelbar in das Kampfgeschehen eingreift, um eine Kanone gegen die französischen Angreifer zu bedienen. Sie tritt spontan an die Stelle der gerade gefallenen Kanoniere und erledigt deren Arbeit. Die schlanke junge Frau in einem knöchellangen weißen Kleid steht kurz davor, mit ihrer ausgestreckten rechten Hand die massige Kanone zu entzünden. Die brennende Lunte hält sie bereit, um die Kanonenkugel abzufeuern, in einer Haltung, als trüge sie eine Fackel. Sie ist über die angehäuften Leichen ihrer Landsleute hinweg gestiegen, findet an der Kanone Halt auf dem labilen Grund des Leichenhaufens und ist im Begriff, die große Kanone ohne jegliche Unterstützung selbstständig gegen die anrückenden französischen Truppen abzufeuern, den Blick auf sie gerichtet. Der Ausfallschritt der Frau deutet auf ihre Entschlossenheit und vermittelt den Eindruck einer körperlichen Standfestigkeit, die sie auf dem Leichenberg stehend gewonnen hat. Das lange Kleid,

dessen dünner, leichter Stoff mit Faltenwurf herabwallt, betont ihre Körperlichkeit. In der Bildlegende *Que valor!* (*Welcher Mut!*) kommt die Bewunderung für die Heldentat der jungen Frau zum Ausdruck.

Von allen Gestalten der *Desastres de la Guerra* ist sie die einzige, die man namentlich eindeutig identifizieren kann: Zu sehen ist die Heldentat der zweiundzwanzigjährigen Agustina Raimunda María Zaragoza y Doménech (1786–1857),[224] die am 15. Juni 1808 an der Puerta del Portillo (Portillo-Tor) in Saragossa beherzt die Kanone gegen die angreifenden Franzosen abgefeuert hatte, als sie sah, dass die spanischen Verteidiger bereits alle getötet worden waren und die französischen Soldaten drohten, die Stadt einzunehmen. Mit ihrer mutigen Tat hat sie die angreifenden Franzosen zurückdrängen können. Die Puerta del Portillo, neben der *Iglesia de Nuestra Señora del Portillo* gelegen, wurde bei den Kämpfen vollständig zerstört. In einfacher Form wurde das Tor 1813 wiedererrichtet, aber schließlich 1868 endgültig niedergerissen.

Agustina stammte aus Reus in Katalonien und hatte mit 17 Jahren am 17. April 1803 in Barcelona Juan Roca Vilaseca, einen Obergefreiten der Artillerie, geheiratet. Eher zufällig und aufgrund des Kriegsverlaufs waren beide nach Saragossa gelangt. Aufgrund ihrer Ehe mit einem Artilleristen kannte sich die junge Frau offenbar mit Kanonen aus, denn normalerweise arbeiteten bis zu zehn Mann koordiniert zusammen, um die schwerfälligen Kanonen zu laden und abzufeuern.[225] Sie selbst hätte diese Arbeit nicht leisten können, fand aber die abschussbereite Kanone bereits vor, nur die Männer, die sie abfeuern mussten, waren offensichtlich nicht mehr dazu in der Lage. So ergriff sie, ausgestattet mit dem notwendigen Wissen, wie alles funktionierte, die Initiative und tat den letzten Schritt, um die Kanone abzufeuern.

Sie war nicht die einzige junge Frau, die sich in der Verteidigung der Stadt hervorgetan hat, denn etliche Frauen schlossen sich den Partisanen an und beteiligten sich aktiv am Guerillakrieg gegen die französischen Soldaten.[226] Eine andere der herausragenden Heldinnen während der zweiten Belagerung von Saragossa vom 21. Dezember 1808 bis zur Kapi-

[224] Zur Darstellung von Agustina de Aragón in der spanischen Literatur vgl. Sánchez García (2008: 53–56). Zur historischen Gestalt der Agustina de Aragón vgl. Queralt del Hierro (2008), Soliño (2017).

[225] Vgl. Fatás (2021: 158–159).

[226] Vgl. Martínez Laínez (2007: 451–460)

tulation am 21. Februar 1809 war die vierundzwanzigjährige Manuela Sancho y Bonafonte (1783–1863).

Goya hat die Frauenfigur in seiner Darstellung nicht individualisiert, sondern er verbirgt ihre Identität, denn ihr Gesicht ist nicht zu sehen. Der Schattenriss ihres Kopfes ist wie ein Scherenschnitt gestaltet. Ihre Haare sind zu einem Dutt hochgesteckt. Goya anonymisiert also eine namentlich bekannte und verehrte Heldin des Verteidigungskampfes um Saragossa und abstrahiert ein bestimmtes Ereignis zugunsten einer allgemeineren Darstellung einer nicht identifizierbaren Heldin. Ihr Oberkörper und ihr Kopf liegen im Dunkeln und kontrastieren scharf mit dem leuchtend hellen Weiß des Kleides. Nur ihre Silhouette zeichnet sich deutlich vor dem grauen Hintergrund ab. Die Feinde sind nicht zu sehen, denn sie befinden sich außerhalb des Bildraums.

Links im Hintergrund erhebt sich ein dunkler pyramidenförmiger Hügel. Er ist aus parallelen Schraffierungen gestaltet worden, als bedrohliches dunkles Gebilde, das sich aus der Erde aufschichtet, ohne weitere Konturierung, ohne jegliche Vegetation, völlig kahl und unbestimmt. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste steigern die Dramatik der Darstellung.

Faustino Casamayor (1760–1834), bekannt als Chronist von Saragossa, nennt in einer Tagebucheintragung vom 15. Juni 1808 nicht den Namen von Agustina de Aragón, sondern erwähnt im Allgemeinen den heldenhaften Einsatz der Frauen bei den Kämpfen gegen die Franzosen:

> [...] ayudando mucho el valor de las mujeres que, desde un principio, introduciéndose hasta las filas, les llevaron agua, vino, aguardiente y toda suerte de municiones, reanimando a la batalla.[227]

> Der Mut der Frauen, die von Anfang an bis an die Kampflinien herangingen und ihnen Wasser, Wein, Schnaps und alle Arten von Munition brachten, half sehr und befeuerte den Kampf immer wieder neu.

Sehr viel detaillierter ist dagegen der Bericht von Robert Southey (1774–1843) in seiner *History of The Peninsular War* (*Geschichte des Krieges auf der Iberischen Halbinsel*) von 1823:

> Augustina Zaragoza, a handsome woman of the lower class, about twenty-two years of age, arrived at this battery with refreshments, at the time when not a man who defended it was left alive, so tremendous was the fire which

[227] Casamayor (2008: 65).

the French kept up against it. For a moment the citizens hesitated to re-man the guns. Augustina sprung forward over the dead and dying, snatched a match from the band of a dead artilleryman, and fired off a six-and-twenty-pounder; then, jumping upon the gun, made a solemn vow never to quit it alive during the siege. Such a sight could not but animate with fresh courage all who beheld it. The Zaragozans rushed into the battery, and renewed their fire with greater vigour than ever, and the French were repulsed here, and at all other points, with great slaughter.[228]

Agustina Zaragoza, eine hübsche Frau aus der Unterschicht, etwa zweiundzwanzig Jahre alt, kam mit Erfrischungen zu dieser Batterie, als kein einziger Mann zu ihrer Verteidigung mehr am Leben war, so heftig war das Feuer, das die Franzosen auf sie richteten. Einen Moment lang zögerten die Bürger, die Geschütze wieder zu bemannen. Agustina sprang über die Toten und Sterbenden hinweg, riss einem toten Artilleristen eine Lunte aus der Hand und feuerte einen Sechsundzwanzigpfünder ab; dann sprang sie auf das Geschütz und schwor, es während der Belagerung niemals lebend zu verlassen. Ein solcher Anblick musste schließlich alle, die ihn miterlebten, mit neuem Mut erfüllen. Die Saragossaner stürmten zur Batterie und erneuerten ihr Feuer mit größerer Wucht als je zuvor, und die Franzosen wurden hier und an allen anderen Punkten mit großem Gemetzel zurückgeschlagen.

Der französische General Louis-François Lejeune (1775–1848) berichtet Folgendes in seinem Buch über die Belagerungen Saragossas:

Une jeune femme du peuple, nommé Augustina, étant venue apporter des provisions aux canonniers espagnols dans le moment le plus chaud, et les voyant hésiter à recommencer le feu, se précipita au milieu des morts et des blessés, arracha una mèche des mains d'un canonnier expirant, mit le feu à une pièce de 24, et sautant sur le canon, fit le serment de ne s'en séparer qu'avec sa vie. Ce trait d'héroïsme ranima l'ardeur des Espagnols, qui recommencèrent avec une nouvelle vigueur le feu contre les assiégeants.[229]

Eine junge Frau aus dem Volk namens Agustina, die den spanischen Kanonieren im brenzligsten Moment Proviant bringen wollte und sah, dass sie zögerten, das Feuer wieder zu eröffnen, stürzte sich in die Mitte der Toten und Verwundeten, riss einem sterbenden Kanonier eine Lunte aus der Hand, zündete ein 24er-Geschütz an und schwor, auf die Kanone springend, sich nur mit ihrem Leben davon zu trennen. Diese Heldentat beflügelte den Kampfeseifer der Spanier, die mit neuer Kraft das Feuer gegen die Belagerer eröffneten.

[228] Southey (1823: 408).
[229] Lejeune (1840: 15).

Auch hier gestaltet Goya den Bildaufbau mit mehreren pyramidalen Strukturen, die miteinander verschränkt sind und auch die beiden Kreise der Räder und die Form der Kanone miteinschließen. Das Licht fällt auf die Kanonenmündung, das Kleid der Frau und den Leichenhaufen unter ihren Füßen.

Goya hat die Szene genau geplant, wie es sich aus einer groben Skizze, einer Vorzeichnung und mehreren Probedrucken ergibt. Nimmt die junge Frau in der groben Skizze noch die vertikale Mittelachse ein, so hat Goya dies in der Zeichnung so verändert, dass er die Figur weiter nach rechts rückt, so dass ihre Position dem goldenen Schnitt entspricht.[230] Diese Veränderung erfolgte wohl spontan, denn die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite des Blattes mit der groben Skizze.

Aus der leichten, nach unten weisenden Neigung der Horizontalen der Kanone ergibt sich, dass sie den linken Rand in der Mitte und den rechten Hand im oberen Drittel schneidet.[231] Die kurvige Silhouette der jungen Frau kontrastiert als Vertikale mit der etwas nach unten geneigten Horizontalen des Kanonenrohrs.

Bemerkenswert ist die enge Verbindung zwischen Mensch und Kriegsgerät, die Goya durch gestalterische Mittel erreicht:

> Die Jeanne d'Arc des spanischen Volkskrieges, die Goya entwirft, geht dabei eine bemerkenswerte Verbindung mit der Maschine ein, die sie bedient. Abgewandt vom Betrachter, liegt ihr Kopf in tiefstem Schatten, während ihr hell erleuchtetes Kleid mit den niedergestreckten Körpern ein aufstrebendes Dreieck beschreibt. Der Arm, der die Lunte hält, bildet nicht nur eine Parallele zu dem Kanonenrohr, sondern korrespondiert in der Lichtdramaturgie dieser Radierung mit dessen erleuchteter Hälfte. Das Kleid wiederum hebt sich hell von dem dunklen Rund des Rades ab. Diese Schwarz-Weiß-Semantik, die allein einer kompositorischen Logik folgt und jeden Versuch ad absurdum führt, das Schattenspiel aus plausiblen Lichtquellen erklären zu wollen, schafft eine Einheit von Mensch und Maschine, die gleichzeitig die Gegensätze betont. Die Zeichnung des zierlichen Frauenkörpers kontrastiert mit dem Monströsen der Kriegsmaschine und verbindet sich im Spiel von Licht und Schatten wieder mit ihr.[232]

[230] Vgl. Fatás (2021: 160–161).
[231] Vgl. Fatás (2021: 160, Abb.).
[232] Köppen (2005: 81).

Abb. 21: Juan Gálvez: *Agustina de Aragón* (um 1810)

Abb. 22: Juan Gálvez und Fernando Brambilla: *Agustina de Aragón* (1812)

Ein mögliches Modell für Goyas Darstellung könnte ein Gemälde von Juan Gálvez (1774–1847) oder eine Radierung von Juan Gálvez und

Fernando Brambilla (1763–1834) sein, aus ihrer Serie *Ruinas de Zaragoza* (*Ruinen von Saragossa*) von 1812 und 1813.

Dass Goya die Radierung kannte, dürfte aufgrund der Ähnlichkeiten außer Frage stehen. Aber besonders aufschlussreich sind die grundsätzlichen Veränderungen, die er in seiner Radierung vorgenommen hat: In der Radierung von Gálvez und Brambilla ist die Heldin frontal abgebildet, mit einem klar erkennbaren individuellen Gesicht, so dass sie ohne Weiteres identifiziert werden kann. Auch ist das Kampfgeschehen im Hintergrund mit einbezogen. Goya wählt eine ganz andere Perspektive: Er zeigt die Heldin von hinten und schattet ihre Gesichtspartie so ab, dass ihre individuellen Gesichtszüge nicht erkennbar sind. Das Kampfgeschehen blendet er aus, so dass er seinen Fokus ganz auf die Frau konzentriert. Die zahlreichen Details im Modell sind in Goyas Version nicht vorhanden: bei Gálvez und Brambilla der Korb mit dem Proviant, nämlich dem Huhn, dessen Beine aus dem Korb herausragen, die drei Kanonenkugeln im Vordergrund, und die genaue Darstellung des toten Mannes, auf dem Agustina steht, um die Kanone zu entzünden. Die individuelle Heldentat wird von Goya also zu einem Sinnbild für den Freiheitskampf sublimiert.

Desastre 8

Bei einem wilden Ritt der Kavallerie stürzt gerade ein Pferd, dem die Vorderläufe einknicken, zu Boden, und sein Reiter, ein Dragoner der französischen kaiserlichen Garde, fällt, von der Wucht der heftigen Bewegungsdynamik mitgerissen, kopfüber nach vorne. Abgespreizt und weit ausgestreckt ragt sein rechter Stiefel nach oben, dessen Sohle frontal und in perspektivischer Verkürzung auf uns ausgerichtet ist. Seine Kopfbedeckung, der Tschako, liegt bereits vor ihm auf dem Boden. Dahinter lassen sich, hinter der Silhouette einer Bodenwelle, einige weitere heranstürmende Pferde ausmachen, mit oder ohne Reiter. Die Bildlegende *Siempre sucede.* (*Es geschieht immer wieder*) betont die Häufigkeit solcher Zwischenfälle aufgrund stürzender Pferde, die jede strategische Planung zunichtemachen, da sie als unvorhergesehene Ereignisse über die Menschen hereinbrechen.

Das Chaos enthält durch die virtuellen Diagonalen als Kraftlinien eine geometrische Strukturierung. Die virtuelle Diagonale, die durch die Bildecken links oben und rechts unten führt, schneidet den Kopf des Reiters links im Hintergrund samt dem Kopf seines Pferdes und durchschneidet genau den Körper des fallenden Pferdes in zwei Hälften. Die virtuelle Diagonale, die durch die Bildecken links unten und rechts oben führt, schneidet den Huf des rechten Vorderlaufs des stürzenden Pferdes und die Stiefelsohle des fallenden Soldaten.

Desastre 9

Das Thema der Radierung ist die Vergewaltigung von Frauen während des Krieges. Die zahllosen Vergewaltigungen versetzten die spanische Zivilbevölkerung in Angst und Schrecken. Nach der Schlacht bei Uclés am 13. Januar 1809, die für die spanischen Truppen in einer verlustreichen Niederlage endete, stürmten und eroberten marodierende französische Soldaten den Ort und verübten dort viele Gräueltaten, vor allem auch brutale Vergewaltigungen, wie sich aus einem Bericht ergibt, der am 24. April 1809 in der *Gazeta del Gobierno* erschienen ist:

> [...] emprendieron juntar de todas partes las mugeres casadas, solteras y religiosas que habia en el pueblo, cuyo número llegaria á trescientas, y sugetándolas con los mas violentos medios, y los mas desconocidos aun de las gentes mas bárbaras, abusaron de ellas sin valerlas sus lágrimas, sus voces y honrada resistencia. Sufocaba el eco de estos lamentos la griteria escandalosa de la infame soldatesca, que dexaba á las infelices espirar de pena. De resul-

tas del pesar, y de los esfuerzos que habian hecho para librarse de este brutal insulto, han muerto después muchas de ellas

¿Quien no creerá, al leer esta relacion lastimosa, que ya se habia apurado la maldad de aquellos infames? Pero todavía no: buscaban como lobos rabiosos (nuevo horror) los niños y niñas de diez á doce años, usando con ellas de la misma fuerza, y de los mas crueles medios: caso que hace estremecer á la imaginacion, capaz de haber llorar las peñas lágrimas de sangre.

Desfallecidas ya sus fuerzas para continuar este género de violencias, escogieron lo mas florido que habia en el pueblo y se las llevaron al campamento para renovar con mayor disposicion y sosiego la misma escandalosa tragedia. Desgraciada suerte que cayó, para mayor infortunio, en las que la naturaleza hizo mas gracia.[233]

[...] sie fingen an, die verheirateten sowie unverheirateten Frauen und die Nonnen im Ort, deren Zahl bis zu dreihundert umfasste, von überall her zu versammeln und sie mit den brutalsten Mitteln zu unterwerfen, die selbst den barbarischsten Menschen unbekannt waren, sie missbrauchten sie, ohne Rücksicht auf ihre Tränen, ihre Schreie und ihren ehrenhaften Widerstand. Ihr jammervolles Klagen wurde durch das skandalöse Geschrei der zügellosen Soldateska übertönt, das die unglücklichen Frauen vor Kummer verstummen ließ. Infolge ihres Leids und der Anstrengungen, die sie unternommen hatten, um sich von dieser brutalen Schmach zu befreien, sind viele von ihnen danach gestorben.

Wer würde bei der Lektüre dieses bedauernswerten Berichts nicht glauben, dass sich die Bosheit dieser schändlichen Männer schon erschöpft hätte? Aber immer noch nicht: Sie suchten wie tollwütige Wölfe (ein neuer Schrecken) die Jungen und Mädchen von zehn bis zwölf Jahren, wobei sie gegen diese die gleiche Gewalt und die grausamsten Mittel anwandten: ein Fall, der die Vorstellungskraft erschaudern lässt und selbst einen Stein zu Blutstränen rühren könnte.

Sobald ihre Kräfte nachließen, um diese Art von Gewalt fortzusetzen, wählten sie im Ort vorzugsweise Frauen in der Blüte ihres Lebens aus und verschleppten sie ins Feldlager, um die gleiche skandalöse Tragödie mit größerer Bereitschaft und in aller Ruhe wieder aufzunehmen. Leider traf es zu ihrem größeren Unglück diejenigen, denen die Natur mehr Anmut verliehen hatte.

Wie die französische Soldateska am 29. Juni 1811 während der Plünderungen von Tarragona in einem Kloster wütete, schreibt der aus Haßloch

[233] Anonymus (24. April 1809: 390–391).

in der Pfalz stammende Jakob Klaus (1788–1866), der für das französische Heer rekrutiert worden war und von 1808 bis 1812 als Voltigeur in Spanien diente,[234] in seinen Lebenserinnerungen von 1815:

> Ein paar Häuser davon entfernt war ein Kloster von Bettelmönchen. Die Bettelmönche sind unter den Mönchen die zahlreichsten in Spanien. Der Husar ging in das Kloster und holte den Prior oder den Ältesten von den Pfaffen. Als er in den Vorhof des Nonnenklosters wieder mit dem Prior kam, da nahm er die Äbtissin und legte sie um und machte dann dem Prior die Hosen herunter. Die zwei sollten auch ihre Sache machen. Der Prior sperrte sich ein wenig. Der Husar nahm darauf seinen Säbel und gab dem Pfaffen Hiebe. Wie mag dem darum gewesen sein.[235]

Die Berichte über solche Vergewaltigungen drangen bis nach Deutschland. August Leibrock (1782–1853) gibt wieder, was ihm ein deutscher Offizier, der drei Jahre lang in Spanien war, über die Zustände nach der Eroberung von Reinosa durch die französischen Truppen unter Leitung von Nicolas Jean-de-Dieu Soult (1769–1851) berichtet hat:

> Ein Schaudergemälde wilder Grausamkeit war überall sichtbar. Der Vordergrund bot eine Saat von Leichnamen waffenloser Bürger dar, welche die Straßen bedeckten, und zeigte also, daß die Friedlichkeit selber, vor der Mordlust französischer Cannibalen, nicht geschützt hatte. Der entmenschte Krieger hatte wehrlose Weiber und Mädchen niedergeworden, sie mit unersättlicher Wollustgier dem Tode geopfert, und ihre nackten Leiber in den brennenen Schutt gestürzt.[236]

Ein weiterer Augenzeuge war der badische Leutnant Franz Xaver Rigel (1783–1852), der in seinen Erinnerungen Folgendes berichtet:

> Mordend stürzte der Französische Soldatentroß von Haus zu Haus, von Straße zu Straße, selbst den auf den Knieen um Schonung Flehenden gab er ungerührt den Tod. Nichts vermochte den Blutdürstenden Einhalt zu thun, selbst die eigenen Officiere liefen Gafahr, im Taumel der gereizten Leidenschaft das Leben zu verlieren, wollten sie der Verfolgten rettend sich annehmen. Viertausend dieser Unglücklichen endeten auf solch' alles Gefühl emporende Weise![237]

---

[234] Also in der leichten Infanterie.
[235] Zitiert nach Kermann (1989: 101).
[236] Leibrock (1830: 4–5).
[237] Rigel (1821: 301).

Man sollte sich bewusst machen, dass solche Vergewaltigungen, die heutzutage als durch nichts zu rechtfertigende Kriegswaffe gegen die Zivilbevölkerung betrachtet und ohne jeden Zweifel als Kriegsverbrechen eingeschätzt und bewertet werden müssen, von Goya erstmals offen dargestellt worden sind, obwohl es über die sexualisierte Gewalt als Mittel oder als Folge des Krieges fast keine gesellschaftliche Diskussion gab. In der Tat wird in *Desastre 9* eine brutale Vergewaltigungsszene dargestellt. In der Bildlegende *No qui[e]ren.* (*Sie wollen nicht*) wird auf die Weigerung der Frauen und ihren Versuch, sich zu wehren, hingewiesen.[238]

Ein polnischer Soldat aus dem französischen Heer,[239] als solcher erkennbar an seiner Bärenfellmütze, dem sogenannten *colback*,[240] umklammert die Hüfte der jungen Frau in heller Kleidung, um sie mit sich fortzuzerren. Ist der Vergewaltiger einer der Mameluken, die in der französischen Armee dienten? Die ungezügelte Wildheit des Mannes wird deutlich betont. Er hat einen Säbel umgehängt, dessen Knauf man rechts erkennen kann, wo er hervorlugt, weil der Soldat bei seinem Bemühen, die Frau zu überwältigen, etwas in die Hocke gegangen ist. Da der Säbel in der Scheide steckt, ist er ohne die gezogene blanke Waffe in dieser Situation wehrlos. Er ist so von seiner körperlichen Überlegenheit überzeugt, dass er sich zu einer für ihn fatalen Unvorsichtigkeit hinreißen lässt. Die Konzentration auf sein Opfer und die Blindheit gegenüber der tödlichen Bedrohung in seiner unmittelbaren Nähe als Folgen seiner sexuellen Gier und Erregung werden für ihn tödlich sein: *Eros* (Liebe) und *Thanatos* (Tod) folgen hier unmittelbar aufeinander, ohne dass dies noch verhindert werden könnte.

Die von dem Soldaten angegriffene und umklammerte junge Frau wird als Rückenfigur gezeigt. Sie stemmt sich breitbeinig mit aller Kraft dem Angreifer entgegen und drückt ihren Kopf gegen seinen linken Arm, um ihn von sich wegzustoßen und sich so aus seiner Umklammerung zu befreien. Gleichzeitig zerkratzt sie sein Gesicht mit den gekrallten Fingern der rechten Hand. Der Schmerz, den sie verursacht, ist deutlich im Gesicht des Mannes zu erkennen. Rechts daneben befindet sich eine ältere Frau, die sich, mit einem Messer in der rechten Hand, wutentbrannt

238 Ungewöhnlich ist der Rechtschreibfehler in der Bildlegende.

239 Vgl. Vega (2008c: 100). Zu den polnischen Soldaten im französischen Heer vgl. Malinowski (2001), García Fuertes (2006), González Caizán (2017).

240 Vgl. Brunet (1865: 50).

und in äußerster Anspannung auf die beiden zubewegt. Von dem Vergewaltiger unbemerkt, holt sie gerade weit nach oben aus, um ihm das Messer mit ungeheurer Wucht in den Rücken zu rammen und so die junge Frau aus seiner Gewalt zu befreien. Hier gewinnt die geballte linke Faust der alten Frau, die über der Mittelhorizontalen am rechten Bildrand ausgestreckt ist, eine besondere Dynamik, ähnlich der Funktion der ausgestreckten Hand in *Desastre 2*, die an Caravaggios Gemäldes *Das Abendmahl in Emmaus* denken lässt.

Ob die junge Frau weiß, was hinter ihrem Angreifer geschieht, ob sie weiß, dass Hilfe naht, bleibt im Ungewissen. Sollte sie erkannt haben, was geschehen wird, wendet sie den Blick gerade ab, um das Unvermeidliche nicht mit ansehen zu müssen. Sollte sie es nicht wissen, wird sie im nächsten Augenblick überrascht sein, dass und wie sie von ihrem Vergewaltiger befreit worden ist.

Links im Hintergrund ist der obere Teil eines Wasserrades zu sehen, dessen linker Teil durch den linken Bildrand beschnitten wird. Es handelt sich um ein großes Schöpfrad (*noria*), dessen einzelne Wasserkübel (Kümpfe), die es umsäumen, deutlich erkennbar sind.[241] Die Szene wird also in ein ländliches Ambiente gelegt, gewinnt durch das Motiv des Schöpfrades, mit dem strukturell die Form der Räder der Kanone in *Desastre 7* wieder aufgenommen wird, aber auch eine metaphorische Bedeutung, denn in der Emblematik symbolisiert es, wie das Rad der Fortuna, das Auf- und Absteigen, das Auf und Ab des Schicksals, mit seinen unvorhersehbaren Wendungen, denen der Mensch unterworfen ist, ohne dass er sich dagegen schützen oder wehren könnte. In den 1610 erschienenen *Emblemas morales* (*Moralische Embleme*) von Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539–1613) steht das Schöpfrad im Zentrum von *Centvria III. Emblema 55* (*Vnos svben y otros baxan*) (*Die einen steigen auf, die anderen fallen*):

> Los bienes desta vida transitoria,
> Que van corriendo bien como los rios,

[241] Vgl. Mélida (1863: 271): „en el fondo se ve la rueda de una noria". Vgl. Brunet (1865: 50). Es handelt sich nicht um ein Mühlrad oder das „Rad einer Wassermühle" (Künkler [Dezember 2003: 25]). Zur selben Fehldeutung vgl. auch Boelcke-Astor (1954: 274): „das Schöpfrad einer Mühle".

Son arcaduzes puestos en anoria,[242]
Al subir llenos, y al baxar vacios.
No puede consistir aqui la gloria,
Siendo todo mudança y desvarios,
Aq[ue]ste priua, estotro està en desgracia,
Y quando el uno hinche, el otro vacia.[243]

Die Güter dieses vergänglichen Lebens,
die fließen wie die Flüsse,
sind am Schöpfrad angebrachte Schöpfeimer,
voll auf dem Weg nach oben und auf dem Weg nach unten leer.
Ruhm hat hier keinen Bestand,
denn alles ist Veränderung und verrückte Launenhaftigkeit,
der eine raubt, der andere fällt in Ungnade,
und wenn der eine sich anfüllt, leert sich der andere.

Abb. 23: Sebastián de Covarrubias y Orozco:
Die einen steigen auf, die anderen fallen

[242] Das Wort *anoria* ist eine altertümliche Variante zu *noria*. Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1726: 1. Bd., 302): „ANORIA. Lo mismo que Nória. [...] Es voz antiquada“ (*ANORIA*. Dasselbe wie *Nória*. [...] Es ist ein altertümliches Wort).

[243] Covarrubias (1610: 255). Vgl. López Vázquez (2022: 44 und 224, Abb. 23). Zu weiteren Bezügen Goyas auf Covarrubias' *Emblemas morales* vgl. Moffitt (1987).

Drei Lebensalter sind vertreten: die junge Frau, der Soldat im mittleren Alter, die alte Frau. Auffällig ist der Kontrast zwischen dem weißen Kleid der jungen Frau und dem schwarzen der alten. Das Kleid weht der alten Frau geradezu um den Körper, was die Dynamik und Kraft ihrer Bewegung unterstreicht.

Desastre 10

Die Bildlegende *Tampoco.* (*Auch nicht*) setzt inhaltlich mit einer weiteren Vergewaltigungsszene die vorherige Radierung fort. Auch hier sieht man ein dichtes Knäuel von Körpern: „Im Spiel der Schatten und der Lichter ist es nur noch ein unklares Ineinander der Körper“[244]. Hier machen sich drei Soldaten über am Boden liegende Frauen her, von denen man allerdings nur zwei erkennen kann, die sich verzweifelt gegen ihre Vergewaltiger zur Wehr setzen. Von der linken Frau sieht man die hochaufragenden Beine mit dem Schuhwerk, von der rechten, bäuchlings liegenden Frau das zur Seite gedrehte Gesicht mit weit geöffnetem Auge und Mund, auf dem rechten Ellbogen abgestützt, während sie mit der linken Hand den Angreifer am Oberschenkel zurückzudrücken versucht. Ihre Tornister haben die Männer auf der linken Seite abgelegt, zwei Säbel, deren Klingenspitzen übereinanderliegen, samt einem Zylinder liegen auf der rechten Seite. Die Frauen sind in heller Kleidung dargestellt.

[244] Vallentin (1955: 262).

Desastre 11

In *Desastre 11* handelt es sich nicht um eine Gruppen- oder Serienvergewaltigung eines einzelnen Opfers durch mehrere Täter, sondern um tätliche sexuelle Gewalt und Einzelvergewaltigungen einer Gruppe von Frauen durch eine Gruppe von Vergewaltigern. Solche in Gruppen hemmungslos ausgeführte Vergewaltigungen durch französische Soldaten kamen insbesondere bei Besetzungen und Plünderungen von Ortschaften häufig vor. Nicht immer liefen solche äußerst gewalttätigen sexuellen Übergriffe, die nicht selten auch mit der Ermordung der vergewaltigten Frauen abgeschlossen wurden, so glimpflich ab, wie es der französische Bataillonskommandant Jean Maffre de Baugé (1785–1867) in seinen Memoiren geschildert hat. Aus dem Kontext ergibt sich, dass er sich auf die Erstürmung und Einnahme von Tarragona durch die französischen Truppen unter dem Befehl von General Louis Gabriel Suchet (1770–1826) und das dort am

29. Juni 1811 durch die französischen Soldaten ausgeführte Massaker bezieht:

> La place prise et la garnison rendue, j'entrai dans une maison d'assez belle apparence où j'entendais assez de bruit. Je montai au premier étage et là, je vis plusieurs soldats qui avaient tué un prêtre, un homme assez vieux et une femme qui était la maîtresse de maison. Deux fort jolies demoiselles de dix-huit à dix-neuf ans étaient saisies par les soldats qui excerçaient sur elles leur brutalité. On leur avait arraché leurs boucles d'oreilles, on les avait depouillées en partie de leurs fichus et de leurs vêtements et ils étaient prêts d'assouvir sur elles et sur une servante qui était avec elles leur brutale passion.
>
> Je les fis descendre non sans peine et je les renvoyai rejoindre leur régiment respectif. Ces trois personnes toutes tremblantes, qui n'avaient échappé à la mort que parce qu'elles étaient jeunes et belles et peut-être aussi en définitive que parce que j'arrivai à temps pour les tirer d'un embarras qui, non seulement leur aurait fait perdre l'honneur mais encore la vie, s'attachèrent à mon cou en pleurant et me regardant comme leur sauveur, me prièrent de ne pas les abandonner et de les faire sortir sous ma sauvegarde de la ville assiégée. Sensible à leur malheur et touché de leurs larmes, je pris la résolution de leur sauver la vie.[245]
>
> Nachdem der Ort eingenommen und die Garnison sich ergeben hatte, ging ich in ein recht schön aussehendes Haus, in dem ich ziemlich viel Lärm hörte. Ich ging in den ersten Stock hinauf und sah dort mehrere Soldaten, die einen Priester, einen älteren Mann und eine Frau, die die Hausherrin war, getötet hatten. Zwei sehr hübsche junge Frauen im Alter zwischen achtzehn und neunzehn Jahren wurden von den Soldaten gepackt und auf brutale Weise behandelt. Man hatte ihnen die Ohrringe abgerissen, sie teilweise ihrer Fichus[246] und ihrer Kleidung beraubt, und sie waren bereit, ihre brutale Leidenschaft an ihnen und an einem Dienstmädchen, das bei ihnen war, auszuleben.
>
> Ich veranlasste sie nicht ohne Mühe, herunter auf die Straße zu gehen, und schickte sie zurück in ihr jeweiliges Regiment. Diese drei am ganzen Körper zitternden Personen, die nur deshalb dem Tod entkommen waren, weil sie jung und schön waren, und vielleicht auch deshalb, weil ich rechtzeitig gekommen war, um sie aus einer Zwangslage zu befreien, in der sie nicht nur ihre Ehre, sondern auch ihr Leben verloren hätten, fielen mir weinend um den Hals, sahen mich als ihren Retter an und baten mich, sie nicht im Stich zu lassen und sie unter meinem Schutz aus der belagerten Stadt herauszu-

[245] Zitiert nach Maffre-Baugé (1982: 90–91).

[246] Ein dreieckiges oder zum Dreieck gefaltetes Tuch, mit dem die Frauen Hals und Dekolleté bedeckten.

bringen. Da ich Mitgefühl mit ihrem Unglück hatte und gerührt von ihren Tränen war, fasste ich den Entschluss, ihnen das Leben zu retten.

Eine ganz ähnliche Schilderung der Erstürmung und Plünderung von Tarragona an diesem Tag findet sich in den 1815 verfassten Lebenserinnerungen des Pfälzers Jakob Klaus, der im napoleonischen Heer diente:

In der ersten Nacht wurde alles niedergemetzelt, die Häuser wurden in Brand gesteckt, und die Franzosen richteten ohne Unterschied des Alters und Geschlechts unter der Besatzung und unter den Einwohnern ein grausiges Blutbad an. In der ersten Nacht wurden bei 3000 Menschen ermordet, darunter befanden sich Soldaten, Bürger, Weiber, Mädchen, Knaben, Säuglinge und ältere Greise. Die stürmenden Franzosen hatten die halbe Stadt geplündert und angezündet.

Noch in derselbigen Nacht begann das französische Feuer gegen die andere die Halbstadt. [...]

Ich und mein Landsmann aus meinem Heimatort Haßloch und einer aus Landau mit Namen Martern, wir sagten zusammen: „Jetzt wollen wir auch in die Halbstadt gehen, die die Franzosen schon im Besitz haben, um auch etwas Beute zu machen." Als wir in die Gässel und Gassen kamen, da standen wir still, als wir die vielen Toten auf den Gassen und Gässel liegen sahen. Da sagten wir untereinander: „Das sieht schön aus!" Dann gingen wir drei in ein Haus. Als wir in den Gang kamen, lag da ein Knabe und ein Mädchen unter der Stubentür, da lag die Frau in der Stube, da lag der Mann und ein Knabe, die waren alle totgestochen. In der Wiege lag ein Kind und war versudelt bis unter die Arme. Da sagten wir untereinander: „Sehet, das arme Kind!" Darauf sagte ich, Jacob[247] Klaus, zu dem Müller, der ebenfalls aus meinem Heimatort ist: „Wir wollen dem Kind etwas geben!" Darauf fing der Martern von Landau an zu lachen und sagte: „Was denkt Ihr Simbel[248] euch?" Ich hatte noch Schokolade in meinem Sack. Ich nahm ein Stück Schokolade und ein Stück Leinwand, das häufig in den Häusern und auf der Straße herumfuhr. Da könnt Ihr euch leicht denken, wie es da aussieht! Ich nahm nun meine Schokolade und machte dem Kind einen Schlutzer[249] und gab dem Kind diesen. Darauf war das Kind ruhig. Jetzt gingen wir wieder zum Haus hinaus, fanden aber nichts. [...] Ich und mein Kamerad Müller, wir gingen zum Vorhof hinaus auf die Straße. Als wir da standen, da kam ein Italiener aus dem Haus und hatte das Kind, dem ich einen Schlutzer ge-

247 Recte: Jakob.
248 Mit *Simbel* ist *Simpel* oder *Einfallspinsel* gemeint.
249 Ein Saugläppchen, das den Säuglingen in den Mund gehalten wurde.

> macht hatte, an dem Bajonett. Als er müde war von dem Kind, da schleuderte er das Kind aus der Flinte wider einen Hausgiebel. Da war das Kind tot.[250]

Abschließend schreibt er über die Plünderung von Tarragona, was das Ausmaß der Verwüstung und des Gemetzels erahnen lässt:

> Ohne Unterschied des Standes, des Alters und Geschlechtes wurde bei der Erstürmung der Halbstadt von den zügellosen Franzosen gemordet und der größte Teil der Stadt in Schutt verwandelt. Der General Suchet sah sich selbst das entsetzliche Blutbad an. Jetzt ergab sich der Befehlshaber der Festung, Contreras, mit seinen gesunden Truppen. Es waren noch 15000 Mann, die wurden nach Frankreich als Kriegsgefangene geführt. Vom 116. Linienregiment wurden die Toten auf den Straßen, vor den Häusern, Kirchen und Klöstern auf 18000 Menschen berechnet, ohne diejenigen, die noch tot in den Häusern lagen. Nachdem die Stadt von den Gefangenen gereinigt war, wurden von den umliegenden Dörfern und Städten 400 Bauern beordert, nach der Stadt Tarragona zu kommen, um die Toten zu begraben.[251]

In *Desastre 11* zieht ein Soldat eine halbnackte Frau an den Armen mit sich fort. Begierig richtet er seinen Blick auf ihre entblößten Brüste. Dabei hängt ihr Kopf, stark nach unten geneigt, nach hinten. Vor ihr liegt rücklings ein Säugling, dessen Bekleidung so weit nach oben gerutscht ist, dass er von der Brust ab nackt ist. Sein entblößtes Geschlecht weist ihn als Jungen aus. Die zugekniffenen Augen und der geöffnete Mund legen nahe, dass er laut schreit. Seine Anspannung zeigt auch sein weit geöffnetes Händchen mit den gespreizten Fingern. Die junge Frau, die der Soldat hier wegschleppt, um sie zu vergewaltigen, ist also eine Mutter, die ihren Säugling nicht mehr beschützen und umsorgen kann. Hinter dieser Szene zerrt ein anderer Soldat an einer weiteren Frau, die sich noch heftig wehrt. Im Hintergrund rechts macht sich ein Soldat an einer am Boden liegenden Frau zu schaffen.

In *Desastre 11* wird gezeigt, dass die Vergewaltiger weder die Autorität der Kirche respektieren noch Respekt vor der Mutterschaft einer Frau haben, denn selbst der Säugling hält sie nicht von ihrem Vorhaben einer Vergewaltigung der Mutter ab. Die Vergewaltiger brechen sowohl die religiösen Gesetze als auch die Gesetze der menschlichen Natur. Alle Frauen wollen mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln ihre Tugend bewahren und wehren sich tatkräftig, so aussichtslos auch ihre Lage zu

[250] Zitiert nach Kermann (1989: 99–101).
[251] Zitiert nach Kermann (1989: 99–103).

sein scheint. Die drei einzelnen Szenen ergeben – von links nach rechts betrachtet – die typische Abfolge einer Vergewaltigung, die hier simultan als Szenenfolge dargestellt wird: gewaltsamer Übergriff auf eine Frau, Überwältigung der Frau, ihre Vergewaltigung.

Aus der Bildlegende *Ni por esas.* (*Auf keinen Fall*)[252] ergibt sich, wie schon bei der vorherigen Radierung, dass es sich ebenfalls um eine inhaltliche Weiterführung von *Desastre 9* mit der Bildlegende *No quieren.* (*Sie wollen nicht*) handelt, im Sinne einer strikten Weigerung oder absoluten Verweigerung aus der Perspektive der bedrängten Frauen. Es handelt sich nach *No qui[e]ren.* in *Desastre 9* und *Tampoco.* in *Desastre 10* um die dritte Darstellung in Folge der sexuellen Verweigerung von Frauen gegenüber gewalttätigen Übergriffen von Männern. Ursprünglich hieß die volkstümliche adverbiale Redewendung: *ni por esas ni por esotras*, wurde aber im 18. Jahrhundert meist zu *ni por esas* vereinfacht, wie heute noch. Im Wörterbuch der Akademie findet sich die folgende Definition:

> Ni por *essas* ni por essotras. Phrase vulgar con que se dá à entender el ánimo cerrado y terco con que uno porfía y se mantiene en su opinion, sin quererse dár à partido.[253]
>
> Ni por esas ni por esotras. Ein volkstümlicher Ausdruck, mit dem ein verschlossener und sturer Geist sich ausdrückt, mit dem jemand starrköpfig auf seiner Meinung beharrt, ohne nachgeben zu wollen.

Auch unter der Zeichnung *Skizzenheft G 8*, entstanden im Exil in Bordeaux zwischen 1824 und 1828, findet sich die Bildlegende „Ni por esas" als Ausdruck der sexuellen Verweigerung einer jungen Frau gegenüber einem Mann, der sie offensichtlich gegen ihren Willen bedrängt. Sie trägt einen Brustharnisch mit verschiedenen Verschlüssen und einen Keuchheitsgürtel mit einem großen Schloss, das der Mann mit zwei Schlüsseln, die er in der rechten Hand hält, öffnen will.[254] Die Bildlegende

---

[252] Mögliche Varianten im Deutschen: *keineswegs* oder *da ist nichts zu wollen*.

[253] *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 619). Vgl. Pérez-Salazar (2017: 136): „*ni por esas*: el binomio expresa la inutilidad de un esfuerzo o argumento o la imposibilidad de modificar una situación prolongada, que se presentan en el contexto inmediatamente anterior" (*ni por esas*: das Binom drückt die Vergeblichkeit einer Anstrengung oder eines Arguments oder die Unmöglichkeit aus, eine langwierige Situation zu ändern, die im unmittelbar vorangehenden Kontext dargestellt werden). Zu der Wendung *ni por esas* vgl. Pérez-Salazar (2017: 133–140).

[254] Vgl. Bozal (2010: 146 und 146, Abb. 6).

befindet sich unterhalb der wohl ursprünglichen, kaum noch lesbaren und im unteren Bereich überschriebenen Bildlegende „que tirania“ (was für eine Tyrannei), mit der das Verhalten des Mannes charakterisiert wird.

Desastre 11 ist die erste Radierung der Serie, in der architektonische Motive auftauchen. Im Hintergrund links steht eine Kirche mit einem für Spanien typischen Kirchturm mit zwei gut sichtbaren, übereinander angebrachten Glocken. Unterhalb der beiden Glocken lässt sich in der Fassade des Kirchturms eine ellipsenförmige Rosette ausmachen. Überspannt wird die Vergewaltigungsszene von einem großen Rundbogen, der, ausschnitthaft, die Geschehnisse in Dunkel hüllt. Im Gegensatz zu dieser Dunkelzone hebt sich der Kirchturm wie auch der Soldat mit der sich wehrenden Frau links vom hellen Hintergrund ab.

Der Bogen überspannt unheilvoll die Szene als Ausschnitt einer Kreisform, gleichsam wie ein Teil des Rades der Fortuna, die hier den Frauen ein widriges Schicksal bringt. Überhaupt ist der gesamte Bildaufbau der Figuren so gestaltet, dass man den Eindruck gewinnt, Strukturen einer Uhr zu erkennen:

> Der Bildaufbau ähnelt dem Viertelkreis eines Zifferblatts: Es zeigt die Hälfte eines niedrigen Torbogens, durch den Licht einfällt, das die Gestalten eines Mannes und einer Frau im Vordergrund hell erleuchtet. Die beiden sind, wie der Minutenzeiger einer Uhr, in einer Neigung von etwa 45 Grad abgebildet. Der Mann, ein französischer Soldat, zieht sein Opfer, dessen Rücken zum Boden zeigt, nach hinten, über irgendein Hindernis hinweg. Auf ihren Armen, den Diagonalen, die dieses Bild zusammenhalten, lastet eine brutale Spannung: Der Mann zerrt am hilflos ausgestreckten Körper der Frau. Auf dem Boden, zu ihren Füßen, liegt ein nacktes Baby, das ihr entrissen und achtlos weggeworfen worden ist. Im Hintergrund überwältigt ein zweiter Soldat eine weitere Frau, die ihre Hände zu einer vergeblichen Bittgeste erhoben hat.[255]

Die Präsenz der Kirche ist bisher ausschließlich im Sinne der Präsenz einer religiösen Instanz angesehen worden, deren Regeln hier von den Soldaten im schlimmsten Maße verletzt werden. Doch können der Kirchturm und die Glocken auch sexuelle Konnotationen beinhalten, die hier die absolute Dominanz der sexuellen Dimension in der dargestellten Szene in besonderer Weise als Subtext verstärkt und ironisiert.

---

[255] Hughes (2004: 306).

Insbesondere der Begriff *campanario* (Glockenturm) wurde bereits im Goldenen Zeitalter als sexuelle Metapher für den Penis im Kontext des Geschlechtsverkehrs verwendet und lässt sich ab dem 16. Jahrhundert in diesem Sinne belegen.[256] In dem freizügigen Dialogroman *Retrato de la Lozana Andaluza* (*Lozana die Andalusierin*) von Francisco Delicado (1480–1535) findet sich eine solche Verwendung von *campanario*. Lozanas Diener und Liebhaber Rampín wechselt beim Geschlechtsverkehr mit seiner jungen Herrin die Stellung, so dass er auf dem Rücken und Lozana auf ihm liegt, wobei er sagt: „Soy contento; a este lado, y metamos la ilesia[257] sobre el campanario"[258] („Gern, auf dieser Seite, und wir wollen die Kirche auf den Glockenturm setzen"[259]). Selbst im reichen Fundus spanischer Sprichwörter findet sich die Glockenturmmetaphorik im erotischen Sinne, was zeigt, wie volkstümlich sie war. Das folgende Sprichwort, das 1627 von Gonzalo Correas verzeichnet wird, enthält zudem eine deutlich antiklerikale Note, in Hinblick auf die aufgrund des Zölibats nicht erlaubten sexuellen Aktivitäten von Klerikern: „Por las piernas del vicario sube la moza al campanario"[260] (An den Beinen des Vikars klettert die junge Frau auf den Glockenturm).

Auch die Begriffe *campana* (Glocke) oder *campanilla* (Glöckchen) wurden als Anspielung auf sexuelle Erregung und Aktivitäten verwendet.[261] Der Glockenschwengel wurde ebenfalls als metaphorische Anspielung auf den Penis verstanden, beispielsweise im *Retrato de la Lozana Andaluza*: Hier bringt die Titelheldin die Schönheit der Hure mit der sexuellen Potenz des Mannes in einen direkten Zusammenhang: „Hermano, hermosura en puta y fuerza en bastajo"[262] („Bruder, Schönheit bei der Hure, Kraft im Glockenschwengel"[263]). Auch im volkstümlichen Theater, vor allem in den *entremeses*, den burlesken Zwischenspielen des Goldenen Zeitalters,

---

256 Zu *campanario* im Sinne von *Penis* vgl. Cela (1971: 295) und (1982: 1. Bd., 692), Huerta Calvo (1983: 46).

257 Mit „ilesia" ist *iglesia* gemeint.

258 Delicado (1985: 237 [Mamotreto XIV]). Vgl. Gernert (1999: 190).

259 Delicado (1989: 90).

260 Correas (2000: 649). Vgl. Nuñez (1804), Collins (1823: 17).

261 Zu *campana* im Sinne von *Penis* vgl. Cela (1971: 294–295) und (1982: 1. Bd., 692), Huerta Calvo (1983: 45), Rodríguez González (2011: 193).

262 Delicado (1985: 214 [Mamotreto XII]). Mit „bastajo" ist *badajo* gemeint. Vgl. Gernert (1999: 189). Zu *badajo de campana* im *Retrato de la Lozana andaluza* vgl. Martínez Torrón (1987: 47).

263 Delicado (1989: 61).

waren entsprechende sexuelle Anspielungen beliebt und trugen zur Belustigung des Publikums bei. In dem anonymen *entremés* mit dem Titel *Doña Justina y Calahorra* aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts preist ein Protagonist seine Männlichkeit folgendermaßen an:

> A ser pavo, te diera mi pechuga;
> si fuera sacristán, el campanario,
> y si fuera cantor, alguna fuga.[264]
>
> Wenn ich ein Truthahn wäre, würde ich dir meine Brust geben,
> wenn ich Sakristan wäre, den Glockenturm,
> und wenn ich Kantor wäre, eine Fuge.

In einem anonymen Theaterstück aus dem 17. Jahrhundert, dem *Entremés del sacristán fariseo* (*Zwischenspiel des heuchlerischen Sakristans*) hat sich der Sakristan Trinchete in Quiteria verliebt, die sich in der Obhut eines alten Mannes befindet, und er versucht, sie gegen alle Widerstände zu erobern. Trinchete preist sich ihr mit den folgenden Worten an, mit denen er seine erotischen Qualitäten hervorhebt:

> Por ti subo al campanario
> a repicar mis campanas,
> por lo que tu amor me pica,
> me repica y me remata.[265]
>
> Für dich steige ich auf den Glockenturm,
> um meine Glocken zu läuten,
> weil deine Liebe mich anspornt,
> mich immer wieder anspornt und mich ganz fertig macht.

Der Begriff *badajo* (Klöppel oder Glockenschwengel) wird ebenfalls metaphorisch im sexuellen Sinne verwendet.[266] In einem erotischen Gedicht aus dem Goldenen Zeitalter heißt über zwei Eheleute:

> Cada cual puesto al fuego se arregaza,
> que ambos a dos andaban a badajo
> y con el gran calor de allá debajo
> seis veces fue el hurón a buscar caza.[267]

---

[264] Zitiert nach Muñoz (2011: 316 [V. 157–159]). Vgl. Cotarelo y Mori (1911: 174).
[265] Zitiert nach Buezo (2004: 101 [V. 53–56]).
[266] Zu *badajo* also Synonym zu *Penis* vgl. Cela (1971: 273–274) und (1982: 1. Bd., 494).
[267] Alzieu/Jammes/Lissorgues (2000: 63 [Nr. 44]).

Ein jeder am Feuer sitzend schürzte sich auf,
so dass beide den Glockenschwengel betätigten,
und mit der großen Hitze dort unten
ist das Frettchen sechs Mal auf Jagd gegangen.

Sogar der Klang der Glocke kann sexuell konnotiert werden: im Zusammenhang mit dem onomatopoetischen Begriff *dinguilindón*, mit dem das Klingen einer hin und her schwingenden Glocke bezeichnet wird, deren Glockenschwengel betätigt wird.[268] Im *Retrato de la Lozana Andaluza* versucht Rampín, mit den folgenden Worten die Titelheldin zum Geschlechtsakt mit ihm zu ermuntern: „No sea d'esa manera, sino por ver si soy capón me dejéis deciros dos palabras con el dinguilindón"[269] („Bleibt doch liegen, ich will Euch nur zeigen, daß ich kein Kapaun bin. Ich will Euch ja nur zwei Wörtchen mit dem Gockel da sagen"[270]).

In der Epoche Goyas ist das literarische Spiel mit den sexuellen Konnotationen nach wie vor beliebt. In seiner *Arte de las putas* (*Kunstlehre der Huren*) von 1777 schreibt Nicolás Fernández de Moratín (1737–1780), der Vater des Theaterdichters Leandro Fernández de Moratín, der mit Goya eng befreundet war und von ihm zweimal porträtiert worden ist, über die Hure namens *Sacristana*:

la Matilde y famosa *Sacristana*
con el lunar que el muslo la hermosea
cuando la echan al vuelo cual campana;[271]

die Mathilde und die berühmte *Sakristanin*
mit dem Muttermal, das ihr den Schenkel verschönert,
wenn er zum Fliegen gebracht wird wie eine Glocke.

Der Fabeldichter Félix María de Samaniego (1745–1801) war auch ein Meister erotischer Reimkunst und widmete einem großen Glöckchen in einem Kloster eigens ein doppeldeutiges Gedicht, dessen sexuelle Lesart nicht nur inhaltlich gegeben ist, sondern auch in der Doppeldeutigkeit der Begriffe der Glockenmetaphorik besteht:

---

268 Zu *dinguilindón* vgl. Cela (1971: 361) und (1982: 2. Bd., 451–452).
269 Delicado (1985: 230 [Mamotreto XIV]). Vgl. Gernert (1999: 189).
270 Delicado (1989: 84).
271 Fernández de Moratín (1999: 71 [III, 142–144]).

LA CAMPANILLA

Preguntó en El Paular[272] un forastero
el uso de una grande campanilla
que veía en el claustro; y el portero
le respondió: –El oírla es maravilla,
porque sólo se toca cuando fiero
el tentador carnal los frailes pilla.
A que el curioso replicó guiñando:
–Pues, padre, estará siempre repicando.[273]

DAS GLÖCKCHEN

Es fragte in El Paular ein Fremder,
wozu ein großes Glöckchen diente,
das er im Kreuzgang sah; und der Pförtner
antwortete ihm: „Es zu hören ist wunderbar,
denn es wird nur zum Klingen gebracht, wenn heftig
der fleischliche Verführer die Mönche erwischt."
Worauf der Vorwitzige augenzwinkernd erwiderte:
„Dann, Pater, wird es wohl ständig läuten."

Inhaltlich zeigt sich deutlich Samaniegos Antiklerikalismus im Sinne der Kritik an der Lüsternheit der Mönche: Ein Fremder fragt nach dem Gebrauch des großen Glöckchens. Der Pförtner antwortet, es werde bloß geläutet, wenn die fleischliche Lust die Mönche übermanne, worauf der Fremde antwortet, dass es dann wohl ständig läuten würde.

In diesem Kontext könnte der Glockenturm mit den Glocken in *Desastre 11* sicherlich als phallisches Motiv gedeutet werden, das die sexuelle Erregung der Vergewaltiger im Bild anschaulich macht. In Goyas Werk gibt es noch eine andere Darstellung eines Glockenturms, die in diesem Sinne gedeutet werden könnte: Es handelt sich um die Vorzeichnung *Sueño 18* zu *Capricho 27*.[274] Sowohl in der Vorzeichnung als auch in der Endfassung wird ein Galan dargestellt, der sich in devoter Haltung vor einer Frau verbeugt und ihr den Hof macht, wohingegen sie sich in distanzierter Haltung etwas zurücklehnt und zur Seite blickt. Diese Szene

[272] Das Karthäuserkloster *Santa María de El Paular*, nahe Madrid am Fuß der Sierra de Guadarrama gelegen.

[273] Samaniego (2001: 422). Zum erotischen Gehalt dieses Gedichtes vgl. Deanda-Camacho (2022: 161 und 171).

[274] Zeichnung, 24,5 x 8,6 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: D04196).

der erotischen Annäherung des Mannes wird durch das Techtelmechtel der kleinen Schoßhunde links unten gedoppelt. Auf der Vorzeichnung *Sueño 18* sind links im Hintergrund die Konturen eines hochaufragenden Glockenturms mit einer Glocke zu sehen, die in der Turmspitze angebracht ist.[275] In *Capricho 27* mit der Bildlegende *Quien mas rendido* (*Wer ist unterwürfiger?*) hat Goya den Glockenturm der Vorzeichnung nicht aufgenommen.

[275] Zu der Vorzeichnung *Sueño 18* und *Capricho 27* vgl. Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 2. Bd., 874–875).

Desastre 12

Während des Krieges blieben die Toten häufig auf der Straße liegen. Dies galt schon für den 2. Mai 1808 als eine Folge des für beide Seiten blutigen Aufstands der Madrilenen gegen die französischen Besatzungstruppen. Von der Bevölkerung der Hauptstadt wurde es als eine erniedrigende Gräueltat der Franzosen empfunden, dass Murat nach dem Aufstand befahl, den Madrilenen zu untersagen, die Leichen ihrer Toten abzuholen und zu begraben. Sie blieben so mehrere Tage lang, meist aufgestapelt, entlang der Hausmauern der Straßenzüge liegen, wohingegen die Franzosen ihre Opfer unverzüglich wegbrachten.[276] Erst am 7. Mai erlaubten es die Franzosen, die Leichen auf den Straßen der Stadt einzusammeln. Die Erschossenen an der Montaña del Príncipe Pío wurden sogar erst eine ganze Woche später, am 12. Mai, abgeholt und beigesetzt.[277]

Goya bildet einen solch schrecklichen Anblick in *Desastre 12* ab. Sterbende und Gefallene liegen auf dem Erdboden. Sie liegen nicht über-

[276] Vgl. Montón (1983: 141).
[277] Vgl. Montón (1983: 141).

einander, sondern sind so nebeneinander angeordnet, dass sie alle mit ihren Köpfen zueinander liegen und so eine Art Kranz aus Leibern zu bilden scheinen. Über den Toten hält sich ein Mann als einziger Überlebender noch gerade mühsam aufrecht, doch schon knicken ihm die Knie ein, und er arbeitete dem unvermeidlichen Sturz vornüber entgegen, indem er die Arme ausbreitet, um das Gleichgewicht wiederzufinden. Ob er sich erbricht oder Blut spuckt, lässt sich nicht eindeutig entscheiden.[278] Im ersten Fall wäre es der Ekel angesichts der Toten, der ihn veranlasst, sich zu übergeben. Im zweiten Fall wäre es ein „Blutsturz aus dem Munde"[279], der seinem Zusammenbruch oder sogar seinem Ableben vorangeht. Dann wäre auch er bald ein weiterer Teil des Leichenhaufens. Die sarkastische und geradezu fatalistische Bildlegende *Para eso habeis nacido.* (*Dafür seid ihr geboren*) weist die dargestellte Szene als zwangsläufig aus: Ein solches Elend, das man hier sehen kann, ist den Menschen demnach schon von Geburt an vorbestimmt gewesen, als unabänderliches Schicksal, dem man ausgeliefert ist. Demnach ist man Elend und Tod ausgeliefert, ohne dies durch eigenes Handeln verhindern zu können. Die Darstellung von *Desastre 12* zeigt demnach nur als eine von vielen Möglichkeiten, wie ein solches Lebensende aussehen könnte – bloß ein singulärer, exemplarischer Anblick.

Die ellipsenförmige Masse von Leichen wird in späteren Blättern wiederaufgenommen: in *Desastre 22* und *63*. Strukturell ist die Mittelhorizontale von Bedeutung, denn auf ihr ruht die rechte Hand des stehenden, sich übergebenen Mannes, so als würde er sich auf dieser geometrischen Linie aufstützen. Der Halt ist nur virtuell, nur momentan, nicht von Dauer: Er ist im Begriff, mit ausgebreiteten Armen vornüber zu fallen. Sein rechtes Auge wird von der virtuellen Diagonalen geschnitten, die von links oben nach rechts unten durch die Bildmitte verläuft. Unterhalb der Mittelhorizontalen liegt der Haufen der auf dem Boden verstreuten Leichen, oberhalb von ihr befindet sich in der linken Bildhälfte der wolkenlose Himmel, in der rechten ein dichtes Gewölk, das bis zum

[278] Vgl. Mélida (1863: 271): „un hombre inclinado y con los brazos abiertos, arrojando tambien sangre por la boca" (ein Mann, der sich bückt und die Arme ausbreitet, wobei ihm auch Blut aus dem Mund quillt). In der europäischen Druckgrafik während und nach der Französischen Revolution ist der kreatürliche Vorgang des Erbrechens ein beliebtes Motiv zum Ausdruck von Ekel oder Scham. Vgl. Hattendorf (2017).

[279] Bihalji-Merin (1985: 150).

Horizont reicht, oder ein Rauchgebilde, das vom Boden hoch in den Himmel aufsteigt. Um was von beiden es sich hier handelt, lässt sich nicht eindeutig entscheiden.

Im Hintergrund steigen dichte Rauchschwaden von Bränden auf, die darauf hindeuten, dass die Kämpfe entweder erst kürzlich zu Ende gegangen sind oder sogar noch andauern. Das Ambiente im Freien ist eine unbegrenzte kahle Ebene, ohne jeglichen Bewuchs, ohne Sträucher oder Bäume, ohne Gebäude oder Objekte, die Anhaltspunkte für eine Orientierung im Raum böten.

Desastre 13

Über den Einfall der Franzosen am 17. Juni 1808 in Cuenca und die Plünderungen und Vergewaltigungen steht in einem Bericht, der am 5. September 1808 im *Diario de Madrid* und nochmals am nächsten Tag in der *Gazeta de Madrid* erschienen ist: „violentaron las mugeres solteras y las casadas á presencia de sus maridos, y aun las religiosas no quedaron libres, y fueron insultadas torpemente“[280] (sie vergewaltigten die ledigen Frauen und die verheirateten im Beisein ihrer Ehemänner, und selbst die Nonnen blieben nicht verschont und wurden auf plumpe Weise beleidigt). Tatsächlich waren solche Vergewaltigungen von Frauen im Beisein ihrer Ehemänner, die gezwungen wurden, bei dem schändlichen Gesche-

[280] Anonymus (5. September 1808: 158). Vgl. Anonymus (6. September 1808).

hen zugegen zu sein, bei den Plünderungen durch die französischen Soldaten keine Seltenheit.

Goya stellt einen solchen Fall in *Desastre 13* dar. Ein gefesselter Mann, links, muss gezwungenermaßen tatenlos einer Vergewaltigung zusehen. Offen bleibt, in welchem Verhältnis der Mann zu der jungen Frau steht: Ist er ihr Vater, Ehemann, Verwandter oder Freund? Der Mann, der nichts gegen die Untat machen kann, ist in Rückenansicht dargestellt, aufrechtstehend, gegen die Wand gelehnt. Die bedrückende Situation, in der er sich befindet, wird durch die Bildlegende *Amarga presencia!* (*Bittere Anwesenheit!*) charakterisiert. Die arg bedrängte Frau, zentral im Bild platziert, hockt auf dem Boden und wird von zwei französischen Soldaten festgehalten und niedergedrückt. Beide Männer sind bärtig; der rechte trägt eine hochaufragende Fellmütze. Die Frau hat in dieser Notlage die Arme ausgestreckt, wobei sie den rechten etwas angewinkelt hat, und versucht offensichtlich, sich mit aller Kraft zur Wehr zu setzen oder um Gnade zu bitten, doch vergebens, denn der linke Mann hat grob ihr Haar gepackt und reißt ihr unverdrossen und brutal den Kopf zurück. Für den Mann, der gefesselt zum Zuschauen verurteilt ist, ist die Schändung ein schrecklicher Anblick, aber sie bedeutet auch eine Schändung seiner Ehre. Gemäß dem traditionellen Ehrenkodex ist er für die Ehre der Frau verantwortlich, so dass nicht nur deren Ehre geschändet wird, sondern auch die Ehre des Mannes, der gezwungen wird, der Vergewaltigung zuzusehen. Sein Leid ist also ein vielfaches.

Rechts im Hintergrund liegt eine Frau rücklings auf dem Boden, über ihr ein weiterer Soldat, der ebenfalls eine hochaufgerichtete Fellmütze trägt. Hier erleidet die Frau, was der Frau vorne noch bevorsteht.

Das Motiv des Bogens, das erstmals in *Desastre 11* auftaucht, wird hier wieder aufgegriffen, allerdings als doppelter Bogen, wobei die Helligkeit draußen und die Dunkelheit unter der Bogenkonstruktion miteinander kontrastiert werden.

Desastre 14

Die Bildlegende *Duro es el paso!* (*Hart ist der letzte Gang!*) bezieht sich auf den letzten Gang der Todeskandidaten vor der Ausführung ihrer Hinrichtung. Die Bildlegende kann aufgrund der Mehrdeutigkeit von *paso* noch andere Bedeutungen haben. Außer dem Gehen oder Voranschreiten bezeichnet *paso* auch die Sprosse einer Leiter[281] oder den Übergang von einer Seite auf die andere, auch ein Ereignis oder Geschehen,[282] schließlich den Übergang vom Leben zum Tod, also das Sterben.[283]

[281] Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 154): „Se toma assimismo por escalón“ (Wird auch für die Leitersprosse selbst verwendet).

[282] Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 155): „Significa tambien lance ò sucesso, especial y digno de repáro“ (Bedeutet auch ein besonderes, beachtenswertes Ereignis oder Geschehen).

[283] Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 155): „Se toma tambien por la muerte, por serlo de esta vida à la eterna“ (Wird auch für den Tod benutzt, da es der Übergang von diesem Leben in das ewige ist).

Die Darstellung zeigt drei Phasen der Hinrichtungsart des Erhängens. Rechts im Hintergrund ist eine Menschengruppe zu sehen. Es handelt sich hierbei nicht um Schaulustige, sondern um weitere Delinquenten, die auf ihre Hinrichtung warten. Vor der Gruppe kniet ein Mann im hellen Gewand, in Rückenansicht, vor einer dunklen Gestalt, deren Konturen links vor ihm auszumachen sind. Er stützt sich mit seinem linken Arm, dessen Hand rechts am Gürtel des Knienden zu sehen ist, ab. Vermutlich handelt es sich um einen Priester, der dem Delinquenten kurz vor seiner Hinrichtung die Beichte abnimmt oder ihm letzte christliche Ermahnungen oder tröstende Worte zuspricht. Der Delinquent schenkt ihm keinerlei Beachtung, wohl aber dreht der rechte der drei Henkersknechte dem Priester seinen Kopf zu.

Der Mann in der Bildmitte wird von drei Männern in die erforderliche Position zum Erhängen gebracht. Mit gesenktem Kopf und gefesselten Händen, die er zum Beten faltet, wird er von ihnen auf den Leitersprossen hochgezerrt. Der Mann, der sich oberhalb des Delinquenten auf der Leiter befindet, ist der Henker, der gerade dabei ist, die Schlaufe des Seils vorzubereiten, um sie ihm um den Hals zu legen. Ein Mönch, dessen Aufgabe es ist, den Todeskandidaten zu begleiten und ihm geistlichen Beistand zu leisten, steht neben der Leiter, nahe am Galgen, und streckt den linken Arm zur Seite hin aus, mit erhobenem Zeigefinger himmelwärts weisend, während er zu dem Todeskandidaten spricht. Der Mann in Rückenansicht, der den Delinquenten die Leiter hochstemmt, ähnelt, wenn auch seitenverkehrt, dem angreifenden Madrilenen rechts unten in dem Gemälde *Der 3. Mai 1808*, der seinen Dolch in den Schimmel des Mameluken stößt.[284]

Links sieht man zwei Erhängte, die offensichtlich an den Seilen, mit denen sie erhängt wurden, dicht beieinander hin- und her baumeln. Es ist eine Momentaufnahme: Gerade sind sie nach links geschwungen. Links weit entfernt im Hintergrund lassen sich die Umrisse weiterer Galgen erkennen. Am dahinter liegenden Horizont zeichnet sich eine kahl wirkende Bergkette ab, darüber ein heller wolkenloser Himmel.

Strukturell lässt sich an der Leiter, die sich unter der Last der Männer biegt, eine Unstimmigkeit feststellen: Die beiden Holme im oberen Teil

[284] Vgl. Ansón Navarro (1998: 32–34).

setzen diejenigen im unteren Teil nicht geradlinig fort. Die Leiter weist also dort, wo sie von den Männern verdeckt wird, einen Knick auf.

Der Schweizer Abraham-Louis Sandoz (1712–1766), der seinen Schwiegersohn, den Uhrmacher Pierre Jaquet-Droz (1721–1790), im Jahre 1758 auf einer Geschäftsreise nach Spanien begleitete, beschreibt in seinem Reisetagebuch detailliert eine öffentliche Hinrichtung durch Erhängen, die er auf der Plaza Mayor in Madrid beobachtet hat. Darin finden sich auch Details, die man in der Darstellung von *Desastre 14* wiedererkennen kann:

Du Mercredy 14 Juin 1758

[...] on a adressé a ce qu'il m'a parut[285] des exhortation[s] / au Criminel & apres lui avoir fait baiser les Crucifix / on la monte en haut l'Echel[l]e en reculon[s] le bouros[286] / devant lui & le garçon des basses œuvres lui montant / les Jambes lune apres lautre jusquau haut que le / Bouros[287] lui a mis une corde mince au Coup[288] & ensuite / une plus grosse, pendant tout ce tems un pretre etoit / sur lautre Echelle qui lexhortoit & prioit pour lui / Le Garçon a pris le Criminel par les Jar[r]et[s] et le bour-/reau par les Epaules lont jeté a coté & le bour[r]eau s'est / jeté sur ces[289] Epaule[s] pres[s]ant des Cuisses afin qu'il fut / plutot[290] expiré & avec un Mouchoir lui ser[r]oit sur / le Visage, soit pour qu'il fut plutot[291] etouf[f]é ou pour / qu'il ne resta[t] a bouche ouverte la tenu ainsi environ / 10 a 15 minute[s]. Ensuite la Caval[e]rie soldats sont retirés / & un Ec[c]lesiastique a monté sur lEchelle ou avoit eté le / pretre qui a fait une longue [h]arangue au[x] auditeur[s] / qui a duré longtems & me paraissoit bien [h]aranguer / quoique je ne compris[se] rien son discours aumoins / a eté bien suivit[292].[293]

Mittwoch, 14. Juni 1758

[...] man hat, wie es mir schien, Ermahnungen an den Verbrecher gerichtet und ihn danach die Kreuze küssen lassen, man hat ihn rückwärts die Leiter hochgehen lassen, der Henker und der Junge für die Handlangerdienste ha-

285 Recte: paru.
286 Recte: bourreau.
287 Recte: bourreau.
288 Recte: cou.
289 Recte: ses.
290 Recte: plus tôt.
291 Recte: plus tôt.
292 Recte: suivi.
293 Zitiert nach dem Manuskript des Reisetagebuchs in: La Chaux-de-Fonds (Schweiz), Bibliothèque de la ville (Signatur: Fonds Speciaux D.1853). Vgl. Tissot (1982).

ben ihm die Beine, eins nach dem anderen hochgehoben, bis er oben war. Dann hat ihm der Henker eine dünne Schnur um den Hals gelegt und dann eine dickere. Während der ganzen Zeit stand ein Priester auf der anderen Leiter, der ihn ermahnte und für ihn betete. Der Junge fasste den Verbrecher an den Fersen und der Henker an den Schultern, sie haben ihn zur Seite gestoßen, und der Henker ist auf seine Schultern gesprungen und hat ihn mit den Schenkeln gedrückt, damit er früher stürbe, und mit einem Taschentuch drückte er ihm auf das Gesicht, sei es, damit er früher erstickte oder dass er nicht mit offenem Mund zurückbliebe. Er hat es ungefähr zehn oder fünfzehn Minuten so gehalten. Danach haben sich die Reiter und Soldaten zurückgezogen, und ein Geistlicher ist auf die Leiter gestiegen, wo der Priester gewesen war, und hat eine lange Ansprache gehalten, die lange gedauert hat. Er schien mir gut zu reden, obwohl ich nichts verstanden habe, seiner Ansprache hat man jedenfalls zugehört.

Aus dieser Beschreibung ergibt sich, dass es üblich war, dass der Delinquent rückwärts auf die Leiter zum Galgen hochsteigen musste, genauso wie Goya es auf *Desastre 14* darstellt. Auch die Rolle des Geistlichen, der den Delinquenten bei der Exekution als geistlichen Beistand begleitet, wird hier genauso beschrieben, wie es auf der Radierung zu sehen ist.

Die Leiter, auf der der Mann hochgezerrt wird, kann metaphorisch als Sinnbild für das Leben und die Willkür des Schicksals gedeutet werden. Juan de Solórzano Pereyra schreibt im Kommentar zu *Emblema VI* seiner *Emblemas regio-políticos* (*Königlich-politische Embleme*):

> Del modo que aquella escalera mistica de Pitaco Mitileno,[294] dedicada al Templo, no significava otra cosa que la vida del hombre, la qual consiste en subir, y baxar perpetuamente, segun escrive Diogenes Laercio.[295] Y assi propio la otra escalera, que el Genesis dize apareció a Iacob, y señalava esto mismo, segun observa Philon Iudio,[296] diziendo: *Las cosas humanas tienen en su modo forma de escalera, por el curso, y movimiento inconstante, y desigual: este es el camino de las cosas deste mundo, vnas van cuesta arriba, otras cuesta abaxo, pero sujetas todas a la incertidumbre de la contingencia*.[297]
>
> Die mystische Leiter des Pittakos von Mytilene, die dem Tempel geweiht war, bedeutete also nichts anderes als das Leben des Menschen, das im stän-

[294] Pittakos von Mytilene (640–568 v.Chr.) war *Aisymnet* (Schiedsrichter) in Mytilene auf Lesbos.

[295] Griechischer Philosophiehistoriker, der im 3. Jahrhundert lebte.

[296] Philon von Alexandria (um 15/10 v.Chr. – nach 40 n.Chr.), jüdischer Philosoph und Theologe.

[297] Solorçano Pereyra (1660: 242–243). Vgl. López Vázquez (2022: 49).

digen Auf- und Abstieg besteht, wie Diogenes Laertios schreibt. So auch die andere Leiter, von der die Genesis sagt, sie sei Jakob erschienen, und sie bedeutete dasselbe, wie Philo Iudaeus bemerkt, indem er sagt: *Die menschlichen Dinge haben auf ihre Art die Gestalt einer Leiter, wegen des Verlaufs und der unbeständigen und ungleichen Bewegung: Dies ist der Weg der Dinge dieser Welt, einige gehen bergauf, andere bergab, aber alle sind der Ungewissheit des Zufalls unterworfen*.

Metaphorisch lässt sich die Darstellung auch als Sinnbild für das tragische Lebensende sehen, die Leiter als Motiv, das an die Jakobsleiter des Alten Testaments erinnert, die in Jakobs Traum von der Erde in den Himmel reicht und auf der die Engel als Boten Gottes auf und nieder steigen.[298]

[298] Zum Motiv der Jakobsleiter vgl. Gahbauer (2006).

Desastre 15

Es handelt sich um eine Erschießungsszene, in der gefangengenommene spanische Partisanen von französischen Exekutionskommandos erschossen werden. Der Ort des Geschehens ist eine flache, kahle Landschaft ohne jegliche Orientierungspunkte. Die Darstellung weist Ähnlichkeiten mit Goyas Gemälde *Der 3. Mai 1808* auf, der Erschießung der Aufständischen in Madrid.

Der Gefangene, in heller Kleidung, ist mit verbundenen Augen an einen Pfahl gefesselt, unmittelbar vor seiner Erschießung durch französische Soldaten, also in einem seiner letzten Lebensmomente. Sein Kopf ist nach vorne geneigt. Die Augenbinde, die außer den Augen auch die Nase bedeckt, ist im Nacken zusammengeknotet. Am rechten Bildrand stoßen die Enden von drei Gewehrläufen, die sich deutlich vom dunklen Hintergrund abheben, in den Bildraum hinein: „Die Waffen abzuschneiden ist mehr als

ein motivischer Einfall; vom Motiv her gesehen ist das Blatt ein Fragment, umsomehr wird der Verurteilte allein als Leidensfigur zum eigentlichen Thema“[299]. Die beiden oberen Gewehrmündungen zielen auf den gesenkten Kopf, der untere Gewehrlauf auf das Herz des Hinrichtungsopfers.

Zwischen dem Mann und dem Exekutionskommando liegt auf dem Boden ausgestreckt ein Erschossener. Seine Leiche ist perspektivisch verkürzt. Während seine Rückenpartie in hellem Licht erscheint, werden der hintere Teil seines Körpers und sein angewinkeltes Bein nur schwach beleuchtet. Sein Kopf weist Einschusslöcher auf und ist so verrenkt, dass das entstellte Gesicht uns zugewandt ist. Die beiden Augen des Erschossenen sind deutlich konturiert, sein rechtes Auge ist dunkel schattiert. Obwohl es sich um einen Toten handelt, scheint es so, als wende er seinen Blick uns so zu, als suche er den Blickkontakt. Zudem ist die gesamte Szene sehr nahe an den Betrachter gerückt und wirkt dadurch intensiv und unmittelbar direkt. Auf dem Boden ist der Kopf des Erschossenen von einem helleren Lichtkranz umgeben, der so wirkt, als handele es sich um einen großen Heiligenschein, der wie der Kopf, den er umsäumt, zu Boden gesunken ist. Das individuelle Schicksal des vorderen Mannes in heller Kleidung steht eindeutig im Zentrum der Betrachtung, unmittelbar, ohne jegliche Distanz.

Das an den Pfahl gefesselte Hinrichtungsopfer ist etwas nach links versetzt, wenn man sich an der Bildmitte orientiert. Das Gesamtensemble der abgebildeten Menschen ist pyramidal aufgebaut. Das Bild ist nach allen Seiten hin offen. Weitere Personen sind im mittleren Bildfeld platziert. Der am Boden liegende Erschossene, der bäuchlings auf der Erde liegt, befindet sich strukturell ungefähr auf der Ebene des goldenen Schnitts. Die Täter werden ausgeblendet: Der Blick ist ausschließlich auf das Opfer fokussiert.

Im Hintergrund findet gerade, hinter der Kontur eines langgezogenen flachen Hügelzugs, eine weitere Erschießung statt. Hier wird das Geschehen im Vordergrund in der Tiefe des hinteren Bildraums gedoppelt, denn man sieht dort ebenfalls einen Todeskandidaten, doch ist der an den Pfahl Gefesselte bereits in die Knie gesunken, weil er wohl von einer Salve des Exekutionskommandos bereits getroffen wurde.

Alle Personen außer dem Mann links im Hintergrund sind hell gestaltet und setzen sich so gut vom dunklen Hintergrund einer öden Land-

[299] Fiensch (1975: 102).

schaft ab, die unserem Blick keinerlei Orientierungsmöglichkeit oder Anhaltspunkte bietet. Auch das Erschießungskommando, das man rechts im Mittelgrund sieht, ist hell gestaltet, was bei Goya ungewöhnlich ist, da eher die Opfer, aber nicht die Täter, hell sind. Der düstere Himmel ist links im Hintergrund heller. Der Boden vorne links ist dunkel und wirkt so, als sei er mit einer Blutlache bedeckt.

In der Bildlegende *Y no hai remedio.* (*Und es gibt keinen Ausweg*) wird festgestellt, dass es für die Opfer keine Rettung, kein Entkommen geben wird. Ausweglosigkeit und Zwangsläufigkeit sind ihr Schicksal. Eine ähnliche Bildlegende weist *Capricho 24* mit der Bildlegende *Nohubo remedio.* (*Es gab kein Mittel dagegen*) auf. Die beiden Wörter *No* und *hubo* sind hierbei zusammengeschrieben, wie es bei Manuskripten aus dieser Zeit oft der Fall war. Das Thema von *Capricho 24* ist die damals gängige öffentliche Verhöhnung (*vergüenza pública*) einer verurteilten Frau, die durch die Straßen, wo man sie verspottet, zum Richtplatz geführt wird. Der Kopf der Delinquentin wird mit einer Gabel hochgehalten, die als *pie de amigo* (Fuß des Freundes) bezeichnet wurde.

Abb. 24: Francisco de Goya: *Capricho 24*

Desastre 16

Die entwürdigende Leichenfledderei auf dem Schlachtfeld ist das Thema der Radierung. Zwei französische Soldaten plündern die auf dem Boden liegenden Leichen von vier spanischen Partisanen aus und berauben sie ihrer Kleidung, an der sie mit äußerster Mühe zerren, um sie sich als Kriegsbeute anzueignen. Der Soldat links zieht dem einen Toten die Hose aus, der Soldat rechts dem anderen die Jacke. Drei entkleidete Leichen liegen auf einer noch bekleideten. Die Bildlegende *Se aprovechan.* (*Sie ziehen Nutzen daraus*) bezieht sich auf den Gewinn, den die Leichenfledderer durch ihr Tun erzielen.

Ein großer, dicker Baumstamm beherrscht den Hintergrund. Einige seiner toten Äste hängen herunter. Der Baum wirkt wie ein Pendant der Natur zu den toten Menschen, die auf dem Boden verstreut ausgebreitet liegen. Links neben dem mächtigen Baumstamm befindet sich eine Menschengruppe oberhalb der Mittelhorizontalen. Rechts in der Ferne erscheint eine Berglandschaft.

Desastre 17

Es handelt sich um eine Szene am Rande eines Schlachtfelds. Zwei berittene Offiziere, beide mit Helm, halten Kriegsrat und debattieren über das weitere Vorgehen und die erforderlichen Maßnahmen während des fortlaufenden Kampfgeschehens. Aus ihrer Körperhaltung und Gestik ergibt sich, dass sie sich über die weitere Strategie in der Schlacht, die für sie offensichtlich keine günstige Wendung genommen hat, nicht einigen können. Dabei zeigt der eine mit seinem erhobenen Schwert und ausgestrecktem Arm nach vorne. Doch dieser Geste des Angriffsbefehls leistet niemand Folge.

Die Bildlegende *No se convienen.* ist mehrdeutig: Entsprechend der ersten Bedeutung im Wörterbuch der Akademie lässt sie sich mit *Sie können sich nicht einigen* wiedergeben.[300] Dies entspricht dem optischen

[300] Zur ersten Bedeutung des Begriffs *convenir* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 576): „Ser de un mismo parecer y dictámen, conformarse con el de otros y sentir y seguir lo proprio que ellos“ (Derselben Ansicht und Meinung sein, sich derjenigen der anderen anpassen und das fühlen und befolgen, was ihnen entspricht).

Eindruck, den das Bild vermittelt. Entsprechend der zweiten Bedeutung könnte aber auch gemeint sein: *Sie sind nutzlos* oder *ungeeignet*, nämlich für den Zweck, zu dem sie eigentlich tätig sein sollten.[301]

Während die Offiziere in ihre Diskussionen vertieft sind, gehen die Kampfhandlungen, wie man an den Silhouetten der mit hocherhobenen Waffen kämpfenden Männer im Hintergrund rechts sehen kann, unvermindert weiter. Hier kämpfen Partisanen gegen uniformierte Soldaten.[302] Alles deutet auf ein brutales Gemetzel hin, in dem jegliche militärische Ordnung verlorengegangen ist und keine militärstrategisch sinnvolle Anordnung noch möglich erscheint. Der Krieg hat eine todbringende Eigendynamik entwickelt, worauf auch die im Vordergrund rechts angehäuften Leichen der getöteten Kämpfer hindeuten. Vor den Offizieren liegen zwei Leichen auf dem Boden hingestreckt.

Aufschlussreich ist das Erscheinungsbild der beiden Pferde, die wie ein Ruhepol im chaotischen Kampfgetümmel wirken: Der Kopf des hinteren Pferdes, der vom ausgestreckten Arm des Offiziers in der Mitte halb verdeckt wird, ist so zur Seite geneigt, dass die Augen des Tieres frontal auf uns gerichtet sind. Auch der Blick des vorderen Pferdes wendet sich, scheinbar unbeeindruckt und wie zufällig, uns zu. Das Pferd steht fast auf dem unteren Bildrand, der seine Vorderhufe schneidet. Es wirkt, trotz der Unruhe um es herum, ruhig.[303] Goya verschmilzt die Pferde mit ihren Reitern zu einer kompakten Einheit, so dass man den Eindruck einer zweifachen Doppelköpfigkeit gewinnen könnte. Dennoch stehen Mensch und Tier trotz dieser scheinbaren Verschmelzung in einem starken Kontrast zueinander. Während die Menschen sich gegensei-

Dies entspricht zudem der Definition von *convenirse*. Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 577): „Ajustarse, componerse, o acordarse“ (Sich anpassen, sich zusammenfinden oder sich einigen).

301 Zur zweiten Bedeutung des Begriffs *convenir* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 576): „Importar, ser util y conveniente para el fin que se trata ò emprende“ (Wichtig, nützlich und angemessen für den Zweck sein, auf den man hinarbeitet oder für den man handelt).

302 Vgl. Dufour (2008: 128).

303 Ebenso passiv und innerlich unbeteiligt wirken die Pferde im Kampfgetümmel, das Goya in dem Gemälde *Der 2. Mai 1808* zeigt. Zur Wirkung der Pferde in diesem Gemälde vgl. Baum (1991: 184): „So dynamisch der Kampf aufgrund der heftigen Aktionen der Kämpfenden wirkt, so wenig haben die Pferde daran teil: Eines stürzt, eines steigt, und von den anderen sind nur die Köpfe zu sehen. Diese sind nicht in die Bewegungsrichtung genommen, sondern, und das ist das Entscheidende, sie schauen ruhig und mit gespitzten Ohren den Betrachter an“.

tig umbringen, bleiben die Pferde, als Repräsentanten der Natur, von all dem unbeeindruckt.

Im Gegensatz zum traditionellen Schlachtengemälde wird uns lediglich ein kleiner Ausschnitt am Rande des Schlachtfelds geboten. Statt eines siegesgewissen Feldherrn, der die Schlacht souverän überblickt, sind es hier zwei Offiziere, die den Überblick verloren haben und heftig miteinander streiten, obwohl sie doch offensichtlich längst schon jede Kontrolle und Einflussmöglichkeit auf das chaotische Kriegsgeschehen verloren haben.

Goya rückt die Szene so unmittelbar an uns heran, dass wir aus einer Perspektive von unten zu Augenzeugen der Episode werden. Im Hintergrund kontrastiert der linke dunkle Teil mit dem hellen rechts, der strukturell wie ein helles Kreissegment erscheint, das, als geometrische Form, an das helle Kreissegment in der zweiten Vorzeichnung von *Capricho 43* erinnert.

Für die Deutung der Radierung dürften einige Details nicht unwesentlich sein, um die beiden Offiziere bestimmten Kriegsparteien zuzuordnen: Wurde bislang meist die Auffassung vertreten, die beiden streitenden Militärs gehörten der französischen Besatzungsarmee an, so hat Dufour darauf hingewiesen, dass der vordere Offizier in Rückenansicht keinen Tschako der Franzosen, sondern einen Helm mit Federbusch trägt und eine Uniform anhat, die typisch für das britische Heer waren, wohingegen der Helm seines Gegenübers typisch für das spanische war, so dass hier also angesichts der tobenden Befreiungskämpfe gegen die französischen Soldaten ein Konflikt zwischen zwei hochrangigen Repräsentanten der Verbündeten in der Befreiungsarmee dargestellt worden ist: innerhalb eines britischen Truppenverbands unter Führung von Arthur Wellesley (1769–1852), nachmalig Duke of Wellington, und des spanischen Generals Gregorio García de la Cuesta (1741–1811).[304] Sie diskutieren mit spanischen Infanteriesoldaten. Es ist demnach das einzige Blatt, auf dem britische Soldaten dargestellt werden.

[304] Vgl. Dufour (2008: 128 und 130).

Desastre 18

Eine Frau und ein Mann stehen dicht beieinander auf einem kahlen, nach vorne hin sich abflachenden Hügel, auf dem viele entblößte Leichen um sie herum verstreut auf dem Boden liegen. Beide halten sich die Hände vors Gesicht: vor Entsetzen oder weil sie den Leichengeruch der Verwesenden nicht ertragen können. Die auf dem Boden liegenden Körper werden in perspektivischer Verkürzung dargestellt. Um das Sehen und Beobachten, das In-Augenschein-Nehmen der fatalen Folgen des Krieges geht es in der Radierung. Man sieht auf dem Blatt nicht nur die im Gelände verstreuten Leichen, sondern auch die Frau und den Mann als Beobachter der fatalen Kriegsfolgen und ihre Reaktion auf das, was sie sehen und riechen. Zur visuellen Wahrnehmung tritt also noch die olfaktorische hinzu, denn der den Opfern entströmende Verwesungsgeruch wird hier in der Reaktion der beiden nachvollziehbar gemacht. Der Vergleich mit der Vorzeichnung zeigt, dass Goya die Haltung der beiden Zeugen angesichts der zahllosen Todesopfer des Krieges grundsätzlich verändert hat: In der Skizze werden die Frau und der Mann in der Haltung und Gestik von wehklagenden Trauernden dargestellt.

Dass die Verwesung bereits eingesetzt hat, wird auch durch die Weichheit der toten Körper angedeutet, die sich an den Boden anzuschmiegen scheinen und die Bodenwellen des hügeligen Geländes nachzeichnen, wie eine flache Bedeckung, über der nichts herausragt. Diese Art der engen Verschmelzung von Boden und Leichen findet sich in späteren Blättern in ganz ähnlicher Weise wieder: so in *Desastre 23* und *60*.

Das Bild ist zweigeteilt: in die dunkle untere Hälfte mit den auf dem Boden verstreuten Toten, die die Bildmitte einnehmen, und die helle obere Hälfte mit der Helligkeit des wolkenlosen Himmels, von dem sich die beiden dunklen aufrechtstehenden Menschen deutlich absetzen.

Gezeigt werden die fatalen Konsequenzen des Krieges für die Zivilisten: der Tod zahlreicher Opfer. Hinzu kommt ihre Entwürdigung, denn die Leichen sind zum großen Teil ganz nackt, da sie von Leichenfledderern ihrer Kleider beraubt und ausgeplündert wurden, so wie es in *Desastre 16* gezeigt wird. Der im Vordergrund herumliegende Schuh ist von den Plünderern achtlos zurückgelassen worden. Keiner kümmert sich um die Toten; sie werden einfach liegengelassen.

Die Bildlegende *Enterrar y callar.* (*Beerdigen und schweigen*) ähnelt dem Sprichwort *Comer y callar* (Essen und schweigen), womit empfohlen wird, dass derjenige, der von jemandem sein Essen erhält, diesem schweigsam, klaglos und gehorsam zu Diensten sein soll.[305] Eine ganz ähnliche Aufforderung, schweigend seine Arbeit zu erledigen, findet sich in der Bildlegende *Trabajar y callar* (Arbeiten und schweigen) zu Goyas Zeichnung *Skizzenheft E 5*: Hier sitzen zwei alte Frauen beieinander, die eine fädelt auf einem Spinnrocken Garn auf, die andere hat den Mund weit geöffnet und hält in der rechten Hand einen Rosenkranz.[306] Dementsprechend bedeutet die Bildlegende von *Desastre 18*, dass man klaglos und ohne zu protestieren die Pflicht gegenüber den Toten, sie zu beerdigen, erfüllen soll. Aber genau dies ist hier nicht geschehen: Anstatt die Toten zu beerdigen, wie es die gebotene Pflicht wäre, hat man das nicht nur unterlassen, sondern sie auch noch schamlos ausgeplündert.

---

[305] Vgl. *Diccionario de la langua castellana* (1729: 2. Bd., 433): „COMER Y CALLAR. Refr. que aconseja que el que depende y come a expensas de otro, debe no replicarle en nada, sino callar y obedecer“ (ESSEN UND SCHWEIGEN. Redewendung, die empfiehlt, dass derjenige, der von einem anderen abhängig ist und auf dessen Kosten isst, ihm in nichts widersprechen, sondern schweigen und gehorchen soll).

[306] Francisco de Goya: *Skizzenheft E 5* (1816/20). Zeichnung, 26,4 x 18,1 cm. The Steinhardt Foundation for Jewish Life, New York. Vgl. Goya (2015: 150, Nr. 38, und 151, Abb.).

Desastre 19

Hier werden mehrere Frauen von französischen Soldaten angefallen, tätlich bedrängt und zu sexuellen Handlungen genötigt. Da die spanischen Männer bereits tot sind, müssen die Spanierinnen sich selbst gegen die französischen Angreifer wehren. Die Frau in der Bildmitte steht mit angstvoll geöffneten Augen mit dem Rücken zur Wand. Für sie gibt es kein Entrinnen. Links neben ihr kauert eine weitere Frau mit einem Schleier, die Hände in Gebetshaltung, die zu dem säbelschwingenden französischen Soldaten, der die Frauen in die Enge treibt, aufblickt. Der Mann links, im Seitenprofil, mit ausgebreiteten Armen und dem gezückten Degen in der rechten Hand, ist einer der Mameluken, der im französischen Heer dient.[307] Links daneben, etwas weiter im Hintergrund, umklammert ein Soldat hinterrücks eine junge Frau und zwingt sie in die Knie.

[307] Vgl. Brunet (1865: 51): „un militaire, qui paraît un officier de mameloucks“ (ein Militär, der ein Mamelukenoffizier zu sein scheint).

Rechts hinter der bedrängten Frau in der Bildmitte kniet ein französischer Kämpfer auf dem Boden. Er dreht sich zu dem Mameluken um und schaut ihn an. Mit der Spitze seines ausgestreckten Säbels zeigt er auf das Geschlecht des hinterrücks niedergestreckten Mannes, den er gerade getötet hat. Die von dem Mameluken bedrängte Frau hat ihren linken Arm in seine Richtung ausgestreckt, sie scheint mit ihrer Hand seinen Unterarm zu berühren.

Von dem Gebäude im Hintergrund sieht man ein Stück Mauer, ein Fenster und den Ausschnitt eines Bogens. Es scheint eine Ruine oder ein zerstörtes Haus zu sein. Im Kontrast zur dunklen Bildhälfte mit dem Gebäude steht die helle linke Bildhälfte.

Die Bildlegende *Ya no hai tiempo.* (*Es ist keine Zeit mehr*) ist vieldeutig, da es keinen eindeutigen Bezug gibt, für wen dies zutrifft: Bleibt den Frauen nur noch wenig Zeit, bevor sie vergewaltigt werden? Bleibt den Franzosen nur noch wenig Zeit hier vor Ort? Müssen sie weiterziehen oder nahen spanische Kämpfer, denen sie sich im Kampf stellen müssen? Zur bedrohlichen Situation für die Frauen kommt also noch ein nicht näher spezifizierter Zeitdruck hinzu.

Desastre 20

Es handelt sich um eine Szene unmittelbar neben dem Schlachtfeld. Vier spanische Kämpfer versorgen, so gut es geht, drei verletzte Kameraden. Bei den Verletzten handelt es sich um Militärs. Der im Schmerz vorgebeugte Mann im Vordergrund, dem der rechte Arm abgetrennt wurde, so dass nur noch ein Armstumpf zu sehen ist, wird von zwei Kameraden gestützt und aufgerichtet. Trotz seiner schweren Verletzung bemüht er sich sichtlich, Haltung zu bewahren. Seine gekreuzten Beine vermitteln sogar den Eindruck von einer gewissen Eleganz, auf die er selbst in diesem desolaten Zustand Wert zu legen scheint. Seine Kleidung lässt darauf schließen, dass er den höheren militärischen Rängen angehört. Links und rechts im Hintergrund lassen sich angehäufte Leichen ausmachen. Dort stehen zwei abgestorbene Baumstämme, beide ohne Baumkrone mit nach unten weisenden, vermutlich abgeknickten Ästen, an denen nur wenige Blätter hängen.

Die Bildlegende *Curarlos, y à otra.* (*Sie versorgen, und weiter geht's*) ist mehrdeutig, je nachdem, auf wen man sie bezieht: Ist gemeint, dass die

Soldaten, die sich um die Verletzten kümmern, gleich weiterziehen werden, um sich in einen weiteren Kampf zu stürzen, oder ist in Bezug auf die Verletzten gemeint, dass man sie rasch notdürftig wieder in die laufenden Kampfhandlungen schicken wird, um sie dort weiterkämpfen zu lassen? Unklar ist auch, ob die Verletzten selbst dies wollen oder nicht.

Desastre 21

Die lakonische Bildlegende *Será lo mismo.* (*Es wird dasselbe sein*) wird wie eine Vermutung formuliert. Ist etwa gemeint, dass es egal ist, ob verletzt oder schon tot? Alle werden sterben und damit das gleiche Schicksal erleiden. Doch es stellt sich die Frage: Wieso soll es das gleiche sein? Doch das Bild zeigt etwas anderes: Hier wird niemand mehr behandelt oder geheilt, denn alle Kämpfer, die man sieht, sind tot. Gerade wird ein weiterer Leichnam von zwei Männern herangebracht, der vermutlich dem Haufen der Toten hinzugefügt wird. Hinter den übereinanderliegenden Leichen kauert eine Frau, die mit beiden Händen ihr Gesicht bedeckt, um das Elend vor ihr nicht mehr mit ansehen zu müssen. Der Hintergrund der Szene ist durchgehend dunkel, nur in der linken unteren Ecke des Bildraums lässt sich eine helle Fläche ausmachen. Der Ort des Geschehens ist unbestimmt.

Desastre 22

Im Zentrum des Bildes, das Goyas Signatur und die Datierung 1810 trägt, liegen die Leichen von fünf Männern in voller Montur auf einem Leichenhaufen beieinander, teilweise nebeneinander, teilweise aufeinander oder sich berührend. In unterschiedlichen Stellungen und Lagen liegen die Gefallenen bäuchlings, auf dem Rücken oder auf der Seite, mit ausgestreckten oder verrenkten Gliedmaßen. Von drei Männern sind die Gesichter, mit geöffneten Mündern, gut zu erkennen, wohingegen von den beiden anderen nur der dunkle Haarschopf zu sehen ist. Während das Gesicht des hinteren Toten, der auf dem Rücken liegt, im Schatten liegt, gehören die Gesichter der beiden anderen Männer zusammen mit Teilen der Kleidung einiger Leichen zu den hellsten Partien der Radierung und rücken damit aufgrund der Lichtgestaltung in markanter Weise in den Vordergrund: Das Licht fällt von links unten in den Bildraum ein, als Lichtschneise, die den Leichenhaufen erfasst und überflutet, außer dem rücklings liegenden hinteren Toten, dessen Brustpartie den obersten Teil des Haufens und damit eine Art abgerundete Kuppe bildet, wobei die dunklen Schraffierungen seiner Hose mit den dunklen Bodenschraffie-

rungen zu korrespondieren scheinen, wiewohl sich Boden und Hose deutlich unterscheiden lassen und sich keineswegs miteinander verbinden. Der Leichnam dieses Mannes, der ganz oben auf dem Leichenhaufen liegt, ähnelt durchaus demjenigen des Erschossenen, der in Goyas Gemälde *Der 2. Mai 1808*, in perspektivischer Verkürzung dargestellt, auf dem Boden liegt.

Etwas abseits von diesem Leichenberg, der sich insgesamt vom dunklen, völlig kahlen Boden deutlich abhebt, liegt links im Hintergrund, in einer Mulde oder Bodensenkung, die Leiche eines weiteren Mannes, dessen dichter Haarschopf und Rückenpartie zu sehen sind.

Einzelne Objekte sind auszumachen: Vor dem Leichenhaufen befinden sich ein Säbel und ein Gewehr, dessen Lauf unter einer der Leichen liegt, kreuzweise übereinander. Rechts daneben liegt ein Hut mit einer hochaufragenden Krempe, der einem Zweispitz ähnelt. Der Tote ganz links umklammert mit der Linken noch seinen Säbel, auf dessen Klinge ein runder Hut liegt, wohingegen ein weiterer Säbel ganz rechts sich neben der rechten Hand des Toten befindet. So wirkt die Darstellung der Toten einerseits unmittelbar, als wären sie gerade erst mitten im Kampf aus dem Leben gerissen worden, andererseits aber wie ein sorgfältig angeordnetes Arrangement toter Körper, vergleichbar einem Stillleben mit erlegten Jagdtieren und Waffen.

Im Hintergrund lassen sich die Konturen eines großen, langgestreckten Gebäudekomplexes ausmachen. Das turmartige Gebäude rechts steht auf einem viereckigen Unterbau. Der linke Teil scheint ein Teil einer Festungsanlage mit einem massigen Aufbau zu sein.[308]

In der Bildlegende *Tanto y mas.* (*So viel und noch mehr*) wird darauf hingewiesen, dass hier nur ein kleiner Ausschnitt von dem dargestellt wird, was man sehen könnte: ein exemplarischer Eindruck eines viel umfassenderen, größeren Ganzen.

[308] Ob es sich bei dem nur angedeuteten Gebäudekomplex um den *Palacio de la Aljafería* in Saragossa mit seinen Wehrmauern handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen.

Desastre 23

Die Bildlegende *Lo mismo en otras partes.* (*Das gleiche anderswo*) weist die Darstellung der Leichenhaufen, die unter einem dunklen Gewölbe liegen, als Fortsetzung und Variante der vorherigen Radierung aus. Der Leichenhaufen vorne wird etwas weiter im Hintergrund von einem weiteren Leichenhaufen gedoppelt. Einzelne Objekte liegen herum, so im Vordergrund rechts ein Säbel, auf dem ein Gewehr liegt. Einer der Toten hat seine Hand auf einem weiteren Säbel liegen.

Desastre 24

Einige Schwerverletzte werden von Männern aus dem Volk, die Hüte mit breiter Krempe tragen, auf Tragbahren oder auch ohne solche Bahren abtransportiert. Verschiedene Objekte (Waffen und Hüte) liegen achtlos verstreut auf dem Boden herum. Die Bildlegende lautet *Aun podrán servir.* (*Sie werden schon noch dienen können*). Man fragt sich, zu was sie noch dienen sollen: Sie werden nicht aus lauter Menschenliebe versorgt, sondern weil man sie wieder rasch zu Kräften bringen will, um sie erneut in den Krieg zu schicken. Im Hintergrund steht auch hier, wie in *Desastre 22*, ein großes, massiges Festungsgebäude mit hochaufragenden Türmen.

Desastre 25

Auch hier werden Verwundete, in einem Lazarett, zusammengeflickt und notdürftig versorgt, worauf die Bildlegende *Tambien estos.* (*Auch diese*) hinweist. Faustino Casamayor (1760–1834), bekannt als Chronist von Saragossa, beschreibt die desolate Situation eines Krankenhauses am 21. Januar 1809 in seinem Tagebuch:

> Estos días no hubo carnero, ni aun para los enfermos, pasándose mucha necesidad en los hospitales donde morían muchísimos por la carestía hasta de camas y ropa, especialmente la tropa, lo que llamó la atención de nuestro general, y mandó que la Junta de Sanidad declarase si eran epidémicas las enfermedades que se poseían, la que dijo no eran sino causadas de la miseria, poco aseo y falta de alimentos y camas, lo que se le notició para tomar providencias.[309]
>
> In diesen Tagen gab es kein Hammelfleisch, nicht einmal für die Kranken, und es herrschte große Not in den Krankenhäusern, wo sehr viele wegen der Hungersnot starben, weil es nicht einmal genug Betten und Kleidung gab, vor allem für die Truppe, was die Aufmerksamkeit unseres Generals

[309] Casamayor (2008: 205).

hervorrief, und er ordnete an, dass der Gesundheitsrat erklären sollte, ob es sich bei den vorhandenen Krankheiten um Epidemien handelte, die, wie er sagte, nur durch das Elend, fehlende Sauberkeit und den Mangel an Lebensmitteln und Betten verursacht wurden, worüber er informiert wurde, um entsprechende Maßnahmen zu ergreifen.

Dass dies auch noch am 30. Juli 1812 der Fall war, zumal eine Typhusepidemie ausgebrochen war, bezeugt Sylvain Larreguy de Civrieux (1796–1874), der als sechzehnjähriger Kadett in Saragossa war: „Les hôpitaux regorgeaient de malades et de blessés“[310] (Die Krankenhäuser waren überfüllt mit Kranken und Verletzten).

Goya zeigt die desolate Situation in den Krankenhäusern und Lazaretten in *Desastre 25*. Links liegt ein Verletzter in einem Krankenbett. Sein Kopf ist mit einem Verband umwickelt. Hinter ihm ragt der Kopf eines weiteren Patienten hervor, mit einem um den Kopf gewickelten Verband. Im Vordergrund links sitzt ein Mann, der nach seiner Wunde am Bein sieht. Im Zentrum operieren gerade zwei Männer einen Verletzten am Oberschenkel, der die Hose heruntergezogen hat und seinen Hintern entblößt. Vermutlich entfernen sie eine Kugel oder versorgen eine andere Verletzung. Der aufrechtstehende, aufgrund seiner großen Schmerzen etwas nach rechts gebeugte Patient wird von einem weiteren Mann umfasst und so abgestützt, dass der Eingriff vorgenommen werden kann. Rechts liegt eine Gestalt, die ganz zugedeckt wurde, vermutlich ein Verstorbener; unter der Decke ragen seine nackten Füße und Beine hervor. Rechts im Hintergrund sieht man schemenhaft einen weiteren Patienten, der in einem Bett liegt und von einem Mann versorgt wird, der – in Rückenansicht – rechts daneben steht.

[310] Larreguy de Civrieux (1912: 26).

Desastre 26

Hilflose und flehende Zivilisten – Männer, Frauen und Kinder – knien unter einem dunklen Gewölbe, das räumlich unbestimmt ist, vor einem Exekutionskommando, von dem man am rechten Bildrand nur die Mündungen der Gewehrläufe mit aufgepflanzten Bajonetten sehen kann, die in militärischer Disziplin parallel geradewegs auf die Opfer ausgerichtet sind. Es handelt sich um eine „Komposition der Todeserwartung“[311]. Wie in *Desastre 15* ist das Exekutionskommando unserem Blick entzogen, so dass man nur die zahlreichen Todgeweihten sieht.

Die Männer tragen gepflegte, modische Kleidung und feines Schuhwerk. Auch die junge Frau trägt ein elegantes Kleid. Im Hintergrund hält eine Gestalt, die sich die Kapuze tief ins Gesicht gezogen hat, ein kleines Kind auf dem Schoß. Vermutlich handelt es sich um eine gut betuchte bürgerliche Familie, umringt von ihrer Dienerschaft. Im Vordergrund kniet ein Mann nieder, wendet sich dem Exekutionskommando zu und bittet flehentlich um Gnade. Strukturell ruhen sein rechter Unterschenkel und die Spitze seines Schuhs auf dem unteren Bildrand. Links liegt eine Gestalt, vermutlich eine Frau, bäuchlings auf dem Boden, mit verzweifelt nach vorne ausgestreckten Armen.

[311] Bihalji-Merin (1985: 157).

Die Opfer haben die Blicke abgewandt, einige die Augen geschlossen. Der Mann hinten links neben der ohnmächtig zurücksinkenden jungen Frau hält die Hände vor sein Gesicht. Damit zeigt er nicht nur sein Entsetzen, sondern entzieht das Geschehen seinem Blick. Zwei Personen haben sich die Kapuzen tief ins Gesicht gezogen. Damit nehmen sie sich selbst bewusst die Möglichkeit zu sehen und entziehen sich zugleich dem Blick der anderen: Sie machen sich blind und unsichtbar, im Rahmen der ihnen verbliebenen Möglichkeiten. Eine junge Frau, die nach hinten umfällt, wohl infolge einer Ohnmacht, wird von einem Mann aufgefangen und festgehalten. Sie ist die am hellsten beleuchtete Person.

Es geht in der Bildlegende *No se puede mirar.* (*Man kann es nicht mitansehen*) um das Sehen, aber eben auch um das Nicht-Sehen-Können und Nicht-Hinschauen-Wollen, weil das Sehen unerträglich ist. Dieselbe Bildlegende *No se puede mirar* findet sich in der Zeichnung *Skizzenheft C 101* mit der Darstellung eines männlichen Folteropfers, das mit dem Kopf nach unten an zwei straff gespannten Seilen, die um seine Fußgelenke gewunden sind, aufgehängt ist: Das Foltergerät, an dem der Mann hängt, ist eine Schaukel, auf deren Stange seine Kniekehlen aufliegen. Nur sein Kopf berührt den Boden, ebenso ein Teil der herunterfallenden Kleidung, die seine Scham verdeckt, ansonsten aber so weit heruntergerutscht ist, dass sie seine Beine entblößt. In seinen Händen, die er wie zum Gebet himmelwärts ausstreckt, hält er ein Kreuz.

Den Gegensatz von Sehen und Nicht-Sehen-Können hat Goya in *Desastre 26* als starken Hell-Dunkel-Kontrast im Hintergrund der Szene gestaltet: Mehr als die Hälfte des Hintergrunds links ist stockdunkel, wie in einer Höhle, wohingegen sich im Hintergrund rechts, neben einem Stück eines bogenförmigen Eingangs, in hellem Grau, gleißendes Licht zeigt, das im Kontrast zum Schwarz der linken Seite geradezu blendet und strukturell wie ein spitz zulaufender Keil in das Bild einzudringen scheint. Nur um die Mündungen der Bajonette ist das von rechts einfallende grelle Licht ein klein wenig gräulich abgetönt. Der zeitliche Bezug der Bildlegende ist nicht eindeutig: Bezieht sie sich auf die aktuelle Situation, also auf die Todesangst der Opfer kurz vor ihrem unmittelbar bevorstehenden Tod angesichts der unvermeidlichen Exekution oder bezieht sie sich auch auf die kurze Zeit später eintretende Situation, dass es sich um eine Massenhinrichtung handelt und man in wenigen Momenten Leichenberge sehen wird?

Desastre 27

Drei Männer werfen mehrere unbekleidete Leichen kopfüber in eine riesige dunkle Grube. Der Hintern des fallenden Körpers links liegt in der Bildmitte. Der nackte Körper wird durch die Lichtgestaltung plastisch geformt und ausgeleuchtet. Ein vierter Mann, hinter ihnen, schaut dem Treiben zu. Seine Arme hat er vor seiner Brust gekreuzt, ein Zeichen für die Distanz angesichts des schrecklichen Anblicks vor ihm. In dem Mann mit dem Backenbart im Hintergrund ist ein Selbstporträt Goyas gesehen worden.[312] Diese Identifikation ist möglich, aber keineswegs unzweifelhaft. Das schwarze Erdloch, in das die Toten geworfen werden, nimmt fast ein Drittel im unteren Bereich der Radierung ein, als bedrohlicher gähnender Abgrund, der hier klafft.

Die Bildlegende *Caridad.* (*Nächstenliebe*) bezeichnet eine der christlichen Tugenden: die *caritas*. Es stellt sich die Frage, worin die Nächstenliebe, die als Thema der Radierung angegeben wird, besteht. Ist es ein ka-

[312] Vgl. Boelcke-Astor (1954: 253), Vega (2008a: 100), Prot (2017: 165, Anm. 80).

rikativer Akt, Leichen auf eine solche Art zu beerdigen? Ist es ein Akt der Nächstenliebe, die nackten Leichen in eine Grube zu werfen? In ein Massengrab? Ist es Nächstenliebe, wenn die Spanier ihre getöteten Landsleute in dieser Weise begraben? Sind es Plünderer, die hier ihre Opfer beseitigen, um die Spuren ihrer Plünderungen und Schandtaten zu verwischen? Dann würde es sich hier um eine sarkastische Bildlegende handeln. Die Opfer sind geköpft worden. Dass Kriegsgegner geköpft wurden, zeigt die Brutalität der Kämpfe. So berichtet der Pfälzer Jakob Klaus (1788–1866) in seinen 1815 verfassten Lebenserinnerungen über das Kampfgeschehen die folgende Episode über die Straßenkämpfe während der ersten Belagerung von Saragossa durch die französischen Truppen:

> Als wir zwei Häuser weit vorwärts liefen, da schoß ein spanischer Bauer, der auf einem zertrümmerten Hause auf der Stockmauer[313] hockte, das linke Bein entzweigeschossen hatte und ganz im Blut war, der Kerl schoß noch auf uns los und schoß noch meinen Kameraden auf der Seite neben mir tot. Wir stürmten auf den Kerl los und rissen ihn von der Mauer runter. Einer von uns mit Namen Lutz, gebürtig von Rhodt, der nahm seinen Säbel und haute dem Kerl den Kopf ab. Er nahm den Kopf und stellte ihn oben an einen Eingang an die Tür. Wenn wir Franzosen da vorbeigingen, dann lachten wir allemal.[314]

Die Bildlegende *Caridad.* (*Nächstenliebe*) steht inhaltlich also eigentlich im krassen Gegensatz zur Darstellung der Radierung. In der Vorzeichnung lassen sich die beiden aufrechtstehenden Männer aufgrund ihrer Kleidung als Franzosen identifizieren, so dass hier die Darstellung als Akt der Nächstenliebe verstanden werden könnte, bei dem die beiden Kriegsgegner, die Spanier und die Franzosen, sich zusammentun, um gemeinsam die Toten ihrer kriegerischen Auseinandersetzung zu beerdigen.[315]

Es handelt sich bei den Leichen um junge, wohlproportionierte Körper, die dem klassischen Schönheitsideal entsprechen. Dass die Aktdarstellungen männlicher Rückenpartien kopfüber dargestellt werden, zudem noch im freien Fall, führt zu einem unüberbrückbaren Gegensatz von menschlicher Schönheit und Zerstörung von Leben und Schönheit.

---

313 Gemeint ist eine massive Steinmauer.
314 Zitiert nach Kermann (1989: 83–84).
315 Vgl. Mena Marqués (2008: 322–323).

Desastre 28

In dieser und der folgenden Radierung geht es um das Thema des schmach- und qualvollen Schleifens, eine äußerst brutal ausgeführte Lynchjustiz im rechtsfreien Raum des Krieges.[316] Tatsächlich gab es zwischen Mai 1808 und April 1810, vor allem während der ersten vier Wochen des Krieges, mindestens 45 Vorfälle des als *arrastrar* bezeichneten Schleifens, mit mindestens 80 auf diese Weise öffentlich verhöhnten, grausam gequälten und getöteten Opfern.[317] In diesen Fällen tobte sich ein aufgebrachter, wütender Pöbel völlig hemmungslos auf offener Straße aus.

Der Schriftsteller Ramón de Mesonero Romanos (1803–1882) berichtet in seinen *Memorias de un setentón* (*Memoiren eines Siebzigjährigen*) von einem Vorfall in Madrid, der geschah, nachdem die Besatzungstrup-

316 Als legale Hinrichtungsart wurde das Schleifen eines Delinquenten in Spanien vor allem im Spätmittelalter praktiziert. Vgl. Cardesín (2008: 36–40).

317 Vgl. Cardesín (2008: 27 und 29).

pen die Hauptstadt nach dem Sieg der spanischen Truppen in der Schlacht von Bailén am 19. Juli 1808 für einige Monate verlassen mussten. Infolgedessen kam es zu Rachemaßnahmen von Madrilenen gegen diejenigen Mitbürger, die mit den Franzosen paktiert hatten:

> Pocas, sin embargo, fueron estas lamentables escenas, dirigidas contra los que, o por mala apreciación de los medios de resistencia, o por miedo, o por cálculo, se habían adherido a la causa francesa: entre ellas la más señalada y vituperable fue el bárbaro asesinato cometido en la persona del ex intendente de La Habana don Luis Viguri, grande amigo que suponían de Godoy, a quien arrastraron inhumanamente por las calles de Madrid, estableciendo un precedente que la gente aviesa se complacía en llamar *La Viguriana*, amenazando con igual suerte a todos los que calificaba de traidores.[318]

> Es gab allerdings nur wenige dieser beklagenswerten Szenen, gegen diejenigen gerichtet, die entweder aus falscher Einschätzung der Mittel zum Widerstand oder aus Furcht oder aus Kalkül mit den Franzosen kollaboriert hatten: Die auffälligste und verwerflichste darunter war die barbarische Ermordung des ehemaligen Intendanten von Havanna, Don Luis Viguri, angeblich ein enger Freund Godoys, den sie auf unmenschliche Weise durch die Straßen Madrids schleiften, wodurch sie einen Präzedenzfall schufen, den die gehässigen Leute gerne *Die Viguriana* nannten und allen, die sie als Verräter brandmarkten, das gleiche Schicksal androhten.

José María Queipo de Llano Ruiz de Saravia, Conde de Toreno (1786–1843) datiert den Zwischenfall auf den 4. August 1808:

> Vivia en la capital retirado y obscurecido Don Luis Viguri, antiguo intendente de la Habana y uno de los mas menguados cortesanos del príncipe de la Paz, cuya desgracia, segun dijimos, le habia acarreado la formacion de una causa. Parece ser que no se aventajaba á la pública su vida privada, y que con frecuencia maltrataba de palabra y obra á un familiar suyo. Adiestrado éste en la mala escuela de su amo, luego que se le presentó ocasion no la desaprovechó y trató de vengarse. Un dia, y fue el 4 de agosto, á tiempo que reinaba en Madrid una sorda agitacion, antojósele al mal aventurado Viguri desfogar su encubierta ira en el tan repetidamente golpeado doméstico, quien encolerizado apellidó en su ayuda al populacho, afirmando con verdad ó sin ella que su amo era partidario de José Napoleon. A los gritos arremolinóse mucha gente delante de las puertas de la habitacion. Asustado Viguri quiso desde un balcon apaciguar los ánimos; pero los gestos que hacia para acallar el ruido y vocería, y poder hablar, fueron mirados por los concurrentes

[318] Mesonero Romanos (1994: 129). Zur Möglichkeit einer Identifikation mit Viguri vgl. Araujo Sánchez (1895: Nr. 74, 88), Rose (Oktober 1977: 714–715).

como amenazas é insultos, con lo que creció el enojo; y allanando la casa y cogiendo al dueño, le sacaron fuera é inhumanamente le arrastraron por las calles de Madrid.[319]

In der Hauptstadt lebte zurückgezogen und im Verborgenen Don Luis Viguri, der ehemalige Intendant von Havanna und einer der niederträchtigsten Höflinge des Friedensfürsten, dessen Ungnade, wie gesagt, ihm einen Prozess eingebracht hatte. Es scheint, dass sein Privatleben nicht besser war als sein öffentliches Leben, und dass er einen Diener häufig in Wort und Tat misshandelte. Da dieser in der schlechten Schule seines Meisters ausgebildet wurde, ließ er sich die Gelegenheit nicht entgehen und versuchte, sich zu rächen, sobald sich eine Gelegenheit bot. Eines Tages, es war der 4. August, als in Madrid eine diffuse Aufregung herrschte, nahm sich der unvorsichtige Viguri vor, seinen heimlichen Zorn an dem wiederholt geschlagenen Diener auszulassen, der in seiner Wut den Pöbel zu Hilfe rief, wobei er behauptete, ob es nun der Wahrheit entsprach oder nicht, dass sein Herr ein Anhänger von Josef Napoleon sei. Auf die Rufe hin versammelten sich viele Menschen vor den Türen der Wohnung. Der verängstigte Viguri versuchte von einem Balkon aus, die Menge zu beschwichtigen; aber seine Gesten, um den Lärm und das Geschrei zum Schweigen zu bringen und sprechen zu können, wurden von den Anwesenden als Drohungen und Beleidigungen aufgefasst, und so wuchs die Wut; sie stürmten das Haus und ergriffen den Besitzer, zerrten ihn heraus und schleiften ihn auf unmenschliche Weise durch die Straßen von Madrid.

Der britische Landschaftsmaler George Augustus Wallis (1761–1847), der sich zu dieser Zeit geschäftlich in Madrid aufhielt, da er als Kunstagent für den Londoner Kunsthändler William Buchanan (1777–1864) tätig war, berichtet in einem vom 5. August 1808 datierten Brief als Augenzeuge über diesen Vorfall:

The times have been so dangerous to personal safety, that I expected every minute to be destroyed. Two days past, in going to examine a fine picture of Rubens in Madrid, I met the populace armed, dragging the naked body of the president of the Havanna, with a cord round his neck, crying death to all traitors – long live Ferdinand the Seventh.[320]

Die Zeiten waren so gefährlich für die persönliche Sicherheit, dass ich jede Minute erwartete, getötet zu werden. Als ich mir vor zwei Tagen in Madrid ein schönes Bild von Rubens ansehen wollte, traf ich auf den bewaffneten

[319] Toreno (1835: 84).

[320] Buchanan (1824: 219). Vgl. Rose (Oktober 1977: 714). Zu Wallis' Aufenthalt in Spanien vgl. Wild (1996: 31–32).

Pöbel, der den nackten Körper des Präsidenten von Havanna mit einem Seil um den Hals schleifte und schrie: Tod allen Verrätern – lang lebe Ferdinand VII.

Der Anblick der aufgebrachten lärmenden Menge, die Viguri durch die Straßen schleifte, musste furchtbar gewesen sein; jedenfalls machte er auf die junge Mutter des Dichters Juan Eugenio Hartzenbusch (1806–1880), wie dessen Biograf Eugenio de Ochoa (1815–1872) berichtet, einen so nachhaltigen Eindruck, dass dieses Erlebnis sogar maßgeblich zu ihrem frühzeitigen Tod beigetragen haben soll:

Pasó la horda feroz en su sangrienta carrera, con el clamoreo y desarrapado séquito que en tales casos acostumbra la canalla, por la calle de las Infantas, donde vivia la familia de Hartzenbusch. La madre de este, que se hallaba entonces en el octavo mes de su segundo embarazo, se asomó á la reja de su casa, oido el tumulto, y exclamó horrorizada: *¡Ay! ¡qué lástima!* A este grito de compasión tan natural, parece que contestó uno de la inmunda gavilla: *Con el que tenga lástima se debia hacer otro tanto*, María se asustó, se retiró y nada dijo; pero la impresion que produjeron en ella aquellas brutales palabras fué tan profunda, que, un mes despues, al dia siguiente de dar á luz su segundo hijo, perdió la desventurada el juicio y vivió solo quince dias en un continuo delirio, repitiendo muchas veces á gritos las voces de los matadores de Viguri: *¡Viva Fernando VII! ¡Muera José I!* Esta circunstancia fué causa de que se atribuyese con mucha probabilidad el extravío de su razon y su consiguiente fallecimiento, al espectáculo y amenaza arriba referidos. El parto sin embargo había sido feliz; fruto de él fué Santiago, hermano único de Juan Eugenio, que fué ebanista, como su padre. Tenia María Martinez cuando murió, veinte y dos años; la dulzura y timidez de su carácter sencillísimo justifican mas y mas la conjetura antes indicada sobre la causa de su prematura muerte.[321]

Die wilde Horde zog auf ihrer blutigen Bahn mit dem lärmenden und zerlumpten Gefolge, das in solchen Fällen gewöhnlich aus der Kanalle besteht, durch die Calle de las Infantas, wo Hartzenbuschs Familie wohnte. Dessen Mutter, die damals im achten Monat ihrer zweiten Schwangerschaft war, trat an das Fenstergitter ihres Hauses, als sie den Tumult hörte, und rief entsetzt aus: „Oh, was für ein Jammer!“ Auf diesen Ausruf des ganz natürlichen Mitleids antwortete wohl einer aus der ordinären Horde: „Mit dem, der Mitleid hat, sollte man genauso verfahren.“ Maria erschrak, zog sich zurück und sagte nichts; aber der Eindruck, den diese brutalen Worte auf sie machten, war so tief, dass die unglückliche Frau einen Monat später, am Tag nach

[321] Ochoa (1850: IV).

der Geburt ihres zweiten Kindes, den Verstand verlor und nur noch fünfzehn Tage in einem ständigen Delirium lebte, wobei sie oft die Rufe von Viguris Mördern ausrief: „Es lebe Ferdinand VII.! Tod für Josef I.!“ Dieser Umstand war die Ursache dafür, dass man mit hoher Wahrscheinlichkeit den Verlust ihres Verstandes und ihren darauffolgenden Tod auf das oben wiedergegebene Spektakel und die Drohung zurückgeführt hat. Die Geburt war jedoch glücklich verlaufen, denn sie brachte Santiago hervor, den einzigen Bruder von Juan Eugenio, der wie sein Vater Tischler wurde. Maria Martínez war zweiundzwanzig Jahre alt, als sie starb; die Sanftheit und Ängstlichkeit ihres sehr einfachen Charakters rechtfertigen umso mehr die angegebene Vermutung über die Ursache ihres frühen Todes.

Am 14. Oktober 1808 kam es in Madrid zu einem ähnlichen Vorfall. Hier wurden nachmittags vier Menschen, die der Kollaboration mit den Franzosen verdächtigt wurden, vom Pöbel in einem grausamen Akt von Lnychjustiz auf der Straße umgebracht. Hierzu veröffentlichte Tadeo González Mateo wenige Tage später eine vom 16. Oktober datierte Schrift, in der er sich an den „Plebe de Madrid“[322] (Pöbel von Madrid) wendet, den er direkt anspricht und aufs Schärfste für die Vorfälle rügt:

Cuatro víctimas has sacrificado en tu desenfrenado furor: no digo que el primero no hubiese tal vez provocado tu indignación; pero también el gobierno te la hubiera satisfecho con dignidad y justicia ¿Mas en qué te pudo ofender el segundo; un miserable pordiosero, enteramente baldado, y cuya desgraciada existencia estaba sólo confiada a la compasión y a la humanidad?[323]

Vier Opfer hast du in deiner zügellosen Wut geopfert: Ich sage nicht, dass das erste nicht vielleicht deine Empörung hätte hervorrufen können; aber auch die Regierung hätte dich mit Würde und Gerechtigkeit zufriedengestellt. Aber wie hätte dich das zweite verletzen können, ein elender Bettler, völlig gelähmt, dessen elende Existenz seine Hoffnung nur auf das Mitleid und die Menschlichkeit setzte?

Er legt Wert darauf, die Unschuld der Opfer darzustellen, die nur zufällig und ohne Anlass in die Hände des wütenden Mobs geraten und von diesem gelyncht worden seien:

Está ya averiguado, y te consta de público y notorio que los dos del 14 del que rige no eran franceses; que el uno se ha batido como un español en la

[322] Zitiert nach Durán López (Mai 2003: 46).
[323] Zitiert nach Durán López (Mai 2003: 47).

batalla de Bailén, contribuyendo a la gloria de nuestras armas y a la libertad de la patria; que los dos eran conducidos o escoltados por soldados nuestros, a resultas de alguna desazón movida en una taberna, con lo demás que ya sabrás, y estos infelices a la simple voz de una mujer o muchacho, fueron arrancados de entre las bayonetas, y entregados a unos horrores, que sólo de creerlos posibles, se estremecería la humanidad [...].[324]

Es wurde bereits ermittelt, und es ist öffentlich bekannt, dass die beiden vom 14. des laufenden Monats keine Franzosen waren; dass der eine als Spanier in der Schlacht von Bailén kämpfte und zum Ruhm unserer Waffen und zur Freiheit unseres Landes beitrug; dass die beiden von unseren Soldaten abgeführt oder eskortiert wurden, als Folge irgendeiner Unruhe, die in einer Taverne entstanden war, mit dem dann Folgenden, was du bereits kennen wirst, und diese Unglücklichen wurden auf den bloßen Zuruf einer Frau oder eines Jungen hin zwischen den Bajonetten herausgerissen und Gräueln ausgesetzt, die, würde man sie nur für möglich halten, die Menschheit erschaudern lassen würden [...].

Eindringlich beschreibt er die Exzesse und mahnt die Bevölkerung der Hauptstadt, zur Ordnung zurückzukehren:

Persuádete pues, a que nada bueno se puede esperar de los crímenes y de los excesos; todo ha de ser malo, y perjudicial a la patria: el que halla placer en arrastrar vivo a un hombre que no conoce, hasta hacerle dejar la vida entre las piedras y estacas; que se recrea en ver saltar su sangre; que oye con serenidad, cuando no con algazara, sus últimos lamentos y suspiros; y que acaba su fiera diversión con llenar de carne humana los huecos de las calles, quemando el resto para aventar sus cenizas, es capaz de cometer más atrocidades que las que se pueden imaginar; y si repitiendo estas escenas llegase, como necesariamente llegarían a sofocarse los sentimientos de humanidad.[325]

Überzeuge dich also davon, dass man von Verbrechen und Exzessen nichts Gutes erwarten kann; alles muss schlecht und schädlich für das Land sein: Wer Vergnügen daran findet, einen Menschen, den er nicht kennt, lebendig zu schleifen, bis dass man ihn zwischen Steinen und Stöcken sein Leben aushauchen lässt; wer sich daran erfreut, sein Blut spritzen zu sehen; wer mit Gelassenheit, wenn nicht mit Aufruhr, seinem letzten Stöhnen und Seufzen lauscht; und wer sein wildes Vergnügen damit beendet, dass er die Löcher in den Straßen mit Menschenfleisch füllt und den Rest verbrennt, um seine Asche auszustreuen, der ist fähig, mehr Grausamkeiten zu bege-

[324] Zitiert nach Durán López (Mai 2003: 48).
[325] Zitiert nach Durán López (Mai 2003: 49–50).

hen, als man sich vorstellen kann; und wenn es zu einer Wiederholung solcher Szenen käme, wie würden sie zwangsläufig die Gefühle der Menschlichkeit ersticken.

Ein ähnliches Ereignis trug sich am 1. Dezember 1808 bei den Kämpfen der Madrilenen gegen die französischen Truppen zu. Hier richtete sich der Volkszorn gegen José Miguel Fernández de Pinedo, III. Marqués de Perales del Río (1766–1808), der durch ein Gerücht beschuldigt wurde, mit den Franzosen zu kollaborieren, nachdem – ein nichtiger Anlass – bei der Munition Patronen aufgetaucht waren, die mit Sand statt mit Pulver gefüllt waren, wofür der Marqués verantwortlich gemacht wurde. Darüber berichtet der in die Geschehnisse involvierte Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo, XIII. Duque del Infantado (1768–1841), in einer 1809 erschienenen Schrift:

> En efecto, en el barrio del Avapies tomó en un momento tal cuerpo, que vinieron á avisarmelo, expresándome que se habian dirigido ácia[326] la casa del Marques de Perales,[327] y que este, su mayordomo, y quantos tenian relacion con él, corrian inminente peligro. Por de pronto fuí á socorrer á estos infelices, reservando para despues á la Justicia el castigo que se mereciesen; pero por mas que me esforcé en llegar á tiempo, ya no exîstia Perales: su sangriento cadáver, arrastrado en una estera y lleno de puñaladas, iba en triunfo por las calles, llamándole *traidor* á voz en grito. Reúnese á mi vista todo el Pueblo manifestando en sus semblantes el mayor júbilo, y honrándome con las mas lisonjeras expresiones; deponen de repente el gran furor que los dominaba ofreciendo sujetarse gustosos á lo que yo dispusiera. Calmó la conmocion, cesó el tumulto, se apaciguó todo, salvé al mayordomo de Perales, depositándolo preso en la casa de Correos; y después de dadas algunas providencias relativas a la tranquilidad pública interior, me dirigí á la misma casa, donde por ser el punto céntrico, se fixó la Junta permanente.[328]
>
> Tatsächlich versammelte sich in der Nähe von Lavapiés in einem Augenblick eine solche Menge, dass sie kamen, um mich zu warnen, und sie sagten mir, dass sie in Richtung des Hauses des Marqués de Perales gegangen waren und dass er, sein Verwalter und alle, die mit ihm in Verbindung standen, in unmittelbarer Gefahr waren. Sofort eilte ich diesen Unglücklichen zu Hilfe,

[326] Recte: hacia.

[327] Der *Palacio del Marqués de Perales* in der Calle de la Magdalena 10.

[328] Infantado (2. Juli 1809: 5–7). Autor, Datierung und Erscheinungsort dieser Schrift ergeben sich aus den Angaben am Schluss des Vorworts. Zur Möglichkeit, *Desastre 28* mit Perales' Tod in Verbindung zu bringen, vgl. auch Araujo Sánchez (1895: Nr. 74, 88).

wobei ich mir die Strafe, die sie verdienten, für nachher vor Gericht aufhob; aber so sehr ich mich auch bemühte, rechtzeitig dort zu sein, Perales war nicht mehr da: Sein blutiger Leichnam, auf einer Matte geschleift und voller Stichwunden, wurde im Triumph durch die Straßen geführt, wobei man ihn lauthals als *Verräter* bezeichnete. Bei meinem Anblick versammelte sich das ganze Volk um mich, seine Gesichter zeigten den größten Jubel und ehrten mich mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken; es bändigte plötzlich die große Wut, die es beherrscht hatte, und bot mir an, sich bereitwillig allem zu unterwerfen, was ich befehlen würde. Der Aufruhr legte sich, der Tumult hörte auf, alles beruhigte sich, ich rettete den Verwalter von Perales, indem ich ihn als Gefangenen ins Postgebäude brachte; und nachdem ich einige Maßnahmen für die öffentliche Ruhe im Innern getroffen hatte, begab ich mich zu demselben Haus, in dem als zentraler Punkt der ständige Rat untergebracht war.

Der Duque del Infantado erwähnt nicht, dass es wohl eine junge Frau war, die sich als ehemalige Geliebte des Marqués de Perales an diesem rächen wollte, indem sie das Gerücht verbreitet und dadurch schließlich seinen gewaltsamen Tod durch die Menge bewirkt hat.[329]

Der Schriftsteller Antonio Alcalá Galiano (1789–1865) schreibt in seinen Memoiren:

Contábanse tragedias de generales acreditados y queridos, de empleados civiles de superior nota y respeto, de personajes de cuenta por su nacimiento ó riqueza, hasta entónces dueños del amor y la reverencia de sus compatricios en los lugares donde residían, y, en fin, de otros sujetos de inferior esfera en pueblos pequeños, que, ó por haberse opuesto, ya directa, ya indirectamente, al heróico pero temerario alzamiento proyectado y empezado, ó por no haber cooperado á él, por tibieza ó sólo por sospechas fundadas ó infundadas de que le miraban con temor y disgusto, habían caído víctimas de

[329] Ob es sich bei der jungen Frau, die auf den Körper des Mannes einprügelt, um die besagte Dame handelt, wie Mélida meint, wäre möglich, bleibt aber spekulativ. Vgl. Mélida (1863: 274): „Tal vez sea el marqués de Perales, que [...] fué arrastrado por el pueblo de Madrid, á consecuencia de lo de los cartuchos de arena cuando se aproximó Napoleon. Y pudiera dar lugar á esta sospecha la mujer que apalea el cadaver, que acaso represente la hija de carnicero, antigua querida del marqués, que ofendida de su abandono, fué principa instigadora del suceso“ (Vielleicht ist er der Marqués de Perales, der [...] durch die Stadt Madrid geschleift wurde, als Folge des Vorfalls mit den Sandpatronen, als Napoleon anrückte. Dieser Verdacht könnte von der Frau geweckt worden sein, die die Leiche schlägt, die vielleicht die Tochter des Metzgers darstellt, eine ehemalige Geliebte des Marqués, die, darüber beleidigt, weil sie verlassen wurde, die Hauptanstifterin des Vorfalls war).

la furia popular, ejecutándose en sus sangrientas reliquias increíbles atrocidades.[330]

Man erzählte sich Tragödien von angesehenen und beliebten Generälen, von zivilen Angestellten von hohem Rang und Ansehen, von bedeutenden Personen aufgrund ihrer Geburt oder ihres Reichtums, bis hin zu solchen, die von ihren Mitbürgern an den Orten, wo sie wohnten, geliebt und verehrt wurden, und schließlich von anderen Subjekten niederen Ranges in kleinen Orten, die direkt oder indirekt gegen den geplanten und begonnenen, aber zaghaften Aufstand waren, oder weil sie nicht daran mitgewirkt hatten, sei es aus Feigheit oder nur aus dem begründeten oder unbegründeten Verdacht, dass sie ihn aus Furcht und mit Abneigung betrachteten, waren dem Volkszorn zum Opfer gefallen, so dass an ihren blutigen Überresten unglaubliche Gräueltaten begangen wurden.

Weiter heißt es:

Muchas personas no conocidas y otras que lo eran cayeron en aquel período víctimas de la ciega furia popular en las poblaciones pequeñas.[331]

Viele nicht bekannte Personen und andere, die es waren, wurden in dieser Zeit Opfer des blinden Volkszorns in den kleineren Orten.

In *Desastre 28* hat Goya die erniedrigende Praxis des Schleifens genauso dargestellt, wie sie in den zeitgenössischen Berichten und Memoiren beschrieben wird. In der Bildlegende werden die Täter bezeichnenderweise als *Populacho.* (*Pöbel*) bezeichnet.[332] Ein Mann wird durch die Straßen geschleift, an einem Seil gezogen, das um seine Fußgelenke geschlungen ist und sie zusammenbindet. Seine untere Körperhälfte ist entblößt. Das Seil ist straff gespannt, aber wer ihn zieht, ist nicht zu sehen. Der oder die Täter befinden sich außerhalb des Bildraums. Während des Schleifens wird sein Körper vom Pöbel geschlagen und geprügelt. Ein Mann stößt dem auf dem Boden liegenden Opfer einen Spieß in den Anus. Eine Frau schlägt mit einem Stock, den sie weit nach oben reißt, um im nächsten Augenblick mit äußerster Wucht auf den wehrlos vor ihr liegenden Körper des gefesselten Mannes einzuschlagen, während die Menge, die den Leidensweg des geschundenen Opfers säumt, dabei zusieht: je nachdem

330 Alcalá Galiano (1886: 180).
331 Alcalá Galiano (1886: 218).
332 Zum Begriff *populacho* im 18. Jahrhundert vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 323): „lo ínfimo de la Plebe“ (der Abschaum des Volkes), Terreros y Pando (1788: 3. Bd., 179): „hez del Pueblo“ (Abschaum des Volkes).

ungerührt, entsetzt oder wütend. Nur die vorne stehenden Personen lassen sich genauer erkennen, wohingehend die dahinterstehenden nur grob skizziert sind. Am linken Bildrand stehen eine junge und eine alte Frau nebeneinander, wobei die ganz links stehende junge Frau mit einem Tuch auf dem Kopf ihre rechte Hand zur Faust ballt und vor ihren Mund hält. Dahinter ragt ein dunkel gekleideter Mann, der einen Zweispitz trägt, hervor, der seine rechte Hand in einer deutlichen Abwehrgeste vor sich hält, so dass die Handfläche nach vorne weist. Rechts im Hintergrund, am rechten Bildrand, ist, in Rückenansicht, ein Priester erkennbar. Er dreht den Geschehnissen offenbar den Rücken zu, wendet sich von ihnen ab. Links neben dem Priester steht eine Frau mit einem Kopftuch oder einem Schleier auf dem Kopf, vielleicht eine Nonne. Dafür spräche auch ihre wallende Kleidung, die an ein Habit denken lässt. Mit weit aufgerissenen Augen blickt sie auf das grausame Geschehen vor ihr, faltet dabei die Hände, wie zum Gebet, und hält sie unter ihr Kinn. Hinter den Menschen lassen sich links im Hintergrund die Konturen eines nur mit Strichen angedeuteten Gebäudes mit einem Satteldach ausmachen. Davor kann man drei pilzförmige Zeltdächer erkennen, vielleicht die Sonnendächer von Marktständen.

Während die beiden, die auf den Leichnam einschlagen, dunkel gestaltet sind, ist der Körper des Opfers heller gehalten, genau konturiert und plastisch dargestellt. Der Mann trägt keine Uniform, so dass es sich vermutlich um einen spanischen Zivilisten handelt, der hier gelyncht wird, da man ihn für einen Verräter oder Kollaborateur hält.

Ungewöhnlich ist die Stoßwaffe, mit der der Mann das auf dem Boden liegende Opfer traktiert: Es handelt sich um eine *media luna* (Halbmond), eine Lanze, an deren Holzstab eine halbmondförmige „rasiermesserscharfe Sichelklinge“[333] befestigt ist. Sie dient dazu, den Stieren während des Stierkampfes die Sehnen in den Kniekehlen (Achillessehnen) zu durchtrennen, um sie bewegungsunfähig und wehrlos zu machen, was im Spanischen mit dem Verb *desjarretar* bezeichnet wird oder als Substantiv *desjarrete* (Durchschneiden der Kniekehlen) heißt. Die *media luna* wird deshalb auch *desjarretadera* genannt. Nicolás Fernández de Moratín hält in seiner *Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de toros en España* (*Historischer Brief über den Ursprung und Fortschritt der Stier-*

[333] Hughes (2004: 308).

kämpfe in Spanien) von 1776, für Goya die wichtigste Inspirationsquelle für seine *Tauromaquia*, das Verfahren des *desjarrete* für eine ungebührliche Art des Stierkampfes und kritisiert es heftig:

> Antiguamente eran las fiestas de toros con mucho desorden y amontonada la gente [...]. Solo se hacía lugar a los caballeros y después tocaban a desjarrete, a cuyo son los de a pie (que entonces no había toreros de oficio) sacaban las espadas y todos a una acometían al toro acompañados de perros; y unos le desjarretaban (y la voz lo está recordando) y otros le remataban con chuzos y a pinchazos con el estoque, corriendo y de pasada, sin esperarle y sin habilidad, como aún hacen rústicamente los mozos de los lugares [...]. Hoy esto es insufrible [...]. Los que desjarretaban eran esclavos moros; después fueron negros y mulatos, a los que también hacían los señores aprender a esgrimir para su guarda.[334]

> Früher waren die Stierkämpfe sehr ungeordnet und überfüllt [...]. Nur den Reitern wurde ein Platz zugestanden, und später ging es ans Durchschneiden der Sehnen, bei dem diejenigen, die zu Fuß unterwegs waren (damals gab es noch keine Stierkämpfer von Beruf), ihre Schwerter zückten und alle auf einmal den Stier in Begleitung von Hunden angriffen; und einige schnitten ihm die Sehnen durch (und das Wort erinnert daran), und andere erledigten ihn mit Spießen und Stichen mit dem Stoßdegen, im Laufen und im Vorbeigehen, ohne auf ihn zu warten und ohne Geschick, wie es die jungen Männer aus den Dörfern noch immer auf grobe Weise tun [...]. Heute ist das unerträglich [...]. Zunächst waren es maurische Sklaven, die die Sehnen durchtrennten, später waren es Schwarze und Mulatten, die die Herren zu ihrem eigenen Schutz auch den Umgang mit Waffen lernen ließen.

Goya stellt diesen von Nicolás Fernández de Moratín kritisierten Umgang mit dem Stier, das Verfahren des *desjarrete*, in *Tauromaquía 12* dar.

Mit der *media luna* dem Stier die Sehnen zu durchtrennen, wurde also im 18. Jahrhundert zwar noch praktiziert, war aber eine umstrittene und von manchen Zeitgenossen offenbar abgelehnte Praxis beim Stierkampf, die als Erniedrigung des Tieres angesehen wurde.

Diese Art der Erniedrigung ist hier gemeint, denn wie beim Stierkampf benutzt der Mann hier eine *media luna*, um sie im nächsten Augenblick in den Anus des wehrlosen Opfers am Boden hineinzustoßen. Diese Art der Demütigung wird noch dadurch potenziert, dass die als erniedrigend und unwürdig eingestufte Praxis des Einsatzes der *media luna* hier nicht bei einem Tier, sondern einem Menschen eingesetzt wird, und

[334] Fernández de Moratín (2008: 756–757).

dass nicht die Sehnen durchschnitten werden, sondern die Lanze in den Anus gestoßen wird.

Abb. 25: Francisco de Goya: *Tauromaquia 12*

Desastre 29

Es ist eine der wenigen Radierungen der Serie, die Goya, links unten, signiert hat. Wie in der vorherigen Radierung wird auch in *Desastre 29* dargestellt, wie der Leichnam eines Kriegsgegners geschleift und geschändet wird. Hier sieht man das Schleifen aus einer anderen Perspektive, der der Täter: Zwei dicht aneinander gedrängte spanische Männer, vermutlich Bauern, schleifen einen auf dem Rücken liegenden, an den Füßen gefesselten Mann mit einem straff gespannten Seil über den Boden hinter sich her. Die beiden werden durch die Perspektive von unten und die Helle der vorderen Gestalt deutlich konturiert. Der vordere Mann schaut gerade zurück auf den Leichnam, der hintere richtet den Blick starr geradeaus, rechts aus dem Bildraum heraus. Der aufrechtstehende Mann links, der mit der rechten Hand einen Stock nach oben hält, um damit auf den Leichnam vor ihm einzuschlagen, ist als dunkle Gestalt dargestellt worden. Im Hintergrund, dicht am Boden, sind mehrere weitere Gestalten zu

erkennen, einige davon nur schemenhaft, die die Untat mitverfolgen. Der weite Himmel ist hell und wolkenlos. Die Fläche vor den Männern ist als dunkle Bodenwelle gestaltet, außer vor dem geschleiften Körper, unter dem sich eine helle Fläche erstreckt.

Die Bildlegende *Lo merecia.* (*Er hat es verdient*), in der ausgesagt wird, das Opfer habe die hier gezeigte Behandlung verdient, könnte einem unbeteiligten Betrachter der Radierung ebenso zugewiesen werden wie den direkt am Geschehen beteiligten Männern, die den Leichnam schleifen und auf ihn einschlagen, oder den Menschen, die im Hintergrund alles beobachten. In ethisch-moralischer Hinsicht dürfte beim Betrachter zumindest die Frage provoziert werden: Wieso? Oder der folgende Widerspruch gegen die Aussage der Bildlegende: Nichts rechtfertigt eine solche Tat!

In der Vorzeichnung hat Goya die Handlung als Straßenszene gestaltet, dadurch dass er im Hintergrund die Konturen mehrerer Häuser darstellt. In der Endfassung sind alle Objekte getilgt, die auf einen bestimmten Ort oder ein bestimmtes Ambiente hinweisen könnten, wodurch Goya die Topografie so abstrahiert, dass sie unbestimmt und unkonkret ist.

Desastre 30

Die Bildlegende *Estragos de la guerra.* (*Kriegsverwüstungen*) nennt das Thema der Radierung: die Zerstörung einer Wohnung infolge einer Explosion. Das Mobiliar legt nahe, dass es sich um die Wohnung eines Bürgers handelt. Mehrere tote Menschen liegen in der völlig verwüsteten Wohnung. Aufgrund der Stärke der Explosion sind das Gebäude, das Gemäuer ebenso wie die Balken, die Einrichtungsgegenstände wie auch die Personen, die sich hier befunden haben, getötet oder stark in Mitleidenschaft gezogen worden: Die Menschen, die völlig verrenkt auf dem Boden liegen, sind alle tot. Ob dies auch für die Frau zutrifft, die kopfüber, mit nach vorne ausgebreiteten Armen und gespreizten Fingern, herabhängt, ist nicht klar zu erkennen: Es könnte sich hier auch um den Moment der Explosion handeln, in dem sie herabstürzt. Die tote Frau im

Vordergrund, an deren Seite, ebenfalls kopfüber, eine Kinderleiche liegt, ist entblößt. Ihr Mund ist geöffnet, ihre Brust ist unbedeckt, ihr Rock soweit verrutscht, dass man ihre Unterwäsche sehen kann. Auch ihre bloßen Beine und Füße sind sichtbar: „Die sorgfältig modellierten Schenkel der liegenden Frau, ihre Brüste, die ausgebreiteten Glieder evozieren selbst in dieser tragischen Situation noch eine erotische Ausstrahlung“[335].

Weder das Bild noch die Bildlegende geben Aufschluss darüber, was eine solche Kriegsverwüstung hervorgerufen und welcher Gegner sie zu verantworten hat. Entscheidend ist hier nicht die Ursache, sondern die entsetzliche, tödliche Wirkung für die Menschen. Das Herabstürzen und Durcheinanderwirbeln betreffen die Menschen wie die Objekte gleichermaßen.

Die beiden mit dem Kopf abwärts gerichteten Frauen sind auf der Mittelvertikalen platziert. Die kopfüber stürzende Frau oben, darunter die auf dem Rücken liegende Frau, mit dem nach unten ausgerichteten Kopf, der von dem unteren Bildrahmen geschnitten wird. Strukturell wirkt der untere Bildrand nicht nur als Begrenzung, sondern auch wie eine Art Haltelinie, auf der die Köpfe von Frau und Kind aufliegen.

Eine Beschreibung einer solchen Explosion findet sich in einer 1808 anonym in Madrid erschienenen Schrift mit dem Titel *Memoria de lo más interesante que ha ocurrido en la ciudad de Zaragoza con motivo de haberla atacado el exército francés* (*Erinnerung an die interessantesten Ereignisse, die sich in der Stadt Saragossa anlässlich des Angriffs der französischen Armee ereignet haben*):

> El dia 27 de junio á las tres de la tarde temblaron todos los edificios, y creyeron los habitantes que iban á ser sepultados en sus ruinas. Ni el trueno mas estrepitoso, ni el ruido de cien cañones disparados a la par es comparable con el que se percibió. El estremecimiento fué universal: llenóse todo de un humo denso que obscureció la atmósfera: las gentes salieron de sus casas llenas de pavor; y sin poder romper el llanto, pálidos y confusos, no sabían adonde dirigirse. Tiéndese la noticia de lo que había ocasionado el estruendo, y al plinto se dirigen al sitio: pero ¡qual fué la admiración y horror que se apoderó de los espectadores al ver todo el Seminario Conciliar, que ocupa bastante extensión por una parte, y mas de diez y seis casas por otra, todo derruido y hecho escombros! Los ayes, de los que pedían socorro de entre las ruinas,

[335] Bihalji-Merin (1985: 152).

arrancó lágrimas de dolor á los corazones de los sensibles zaragozanos, que todavía con su zelo y actividad pudieron rescatar á algunos infelices.[336]

Am 27. Juni um 3 Uhr mittags erzitterten alle Gebäude, und die Bewohner glaubten, sie würden unter ihren Ruinen begraben. Weder der lauteste Donner noch das Getöse von hundert gleichzeitig abgefeuerten Kanonen ist mit dem vergleichbar, was man wahrgenommen hat. Das Getöse war überall: Alles füllte sich mit dichtem Rauch, der die Atmosphäre verdunkelte: Die Leute kamen voller Angst aus ihren Häusern; und ohne das Weinen zu unterbrechen, bleich und verwirrt, wussten sie nicht, wohin sie sich wenden sollten. Es verbreitete sich die Nachricht darüber, was den Lärm hervorgerufen hatte; und sofort gehen sie zu dem Ort hin: aber, welch eine Verwunderung und was für ein Schrecken, der sich der Zuschauer bemächtigte, als sie sahen, dass das ganze *Seminario Conciliar*, das eine beträchtliche Ausdehnung an einer Seite hatte, und mehr als 16 Häuser auf der anderen Seite, dass alles zerstört und in Trümmern lag! Die Klagelaute derjenigen, die zwischen den Ruinen um Hilfe baten, entrissen den Herzen der sensiblen Saragossaner, die dennoch mit ihrem Eifer und ihrem Eingreifen einige Unglückliche retten konnten, Tränen des Schmerzes.

Das Ausmaß der Bombardierung der Stadt muss gewaltig gewesen sein.[337] So berichtet Jakob Klaus in seinen Erinnerungen von 1815 über Saragossa im Herbst 1809: „Seit 40 Tagen waren 23000 Bomben in die Stadt geworfen worden“[338]. Auch in der Dichtung wurde die Bombardierung von Saragossa behandelt. 1808 erschien in Madrid eine Sammlung politischer Lyrik über die aktuellen Ereignisse. In dem Gedicht *La voz de la patria en Aragón* (*Die Stimme des Vaterlandes in Aragón*) lauten zwei Strophen:

Con horrísono estruendo noche y dia
Por cien bocas de bronce á un tiempo lanza
Bombas que desplomandose rebientan,
Y cien lares domesticos aplanan.

No perdonó su bárbaro despecho
De la amable inocencia la morada;
Y de la triste humanidad doliente
El sacro asilo consignó á las llamas.[339]

[336] Anonymus (1808: 51–52) und (2019: 25–26).
[337] Zur Bombardierung von Saragossa am 2. August 1808 beispielsweise vgl. Lejeune (1840: 21–22).
[338] Zitiert nach Kermann (1989: 83).
[339] Anonymus [P.T.B.] (1808: 41).

Mit schrecklichem Getöse Tag und Nacht
aus hundert bronzenen Mündern auf einmal schleudert er
Bomben, die beim Aufprall zerplatzen,
und hundert Wohnstätten dem Erdboden gleichmachen.

Sein barbarischer Groll verschonte nicht
die liebenswerte Unschuld der Wohnung;
und die geheiligte Zufluchtsstätte
der wehklagenden leidenden Menschen überantwortete er den Flammen.

Stoll macht in der Figurenkonstellation eine Gestaltung aus, die nach geometrischen Prinzipien ausgerichtet ist:

> Die verstreut umherliegenden Leichen der Vorzeichnung sind hier unter Hinzufügung einer weiteren männlichen Gestalt zu einer dichten, kreuzförmigen Konstellation von zwei Paaren miteinander verknotet worden, wobei die zwei gleichsam im freien Fall erfaßten Frauengestalten (mit dem Säugling in Kopfhöhe der unteren) die Vertikale, die zwei liegenden männlichen Leichen die Horizontale ergeben.[340]

In dieser Ausrichtung erkennt Stoll eine X-förmige Grundkonstellation,[341] die er als Verweis auf das Leiden der mythologischen Gestalt des Ixion deutet.[342] Die im freien Fall herabstürzende Frau bildet „genau die dramatische Mittelachse der Komposition“[343]. Dadurch entstehe der „Eindruck, daß sie enthauptet ist, so verwirrend fließt die schwarze Farbe, die die Haare auf ihrem Hinterkopf bezeichnen könnte, mit dem Dunkel des Hintergrundes ineinander, suggeriert ein finsteres Vakuum anstelle des Kopfes“[344]. Die Gestalt der herabstürzenden Frau ähnelt der rechten „Hintergrundfigur“[345] in *Capricho 56*.

---

340 Stoll (1995: 33).

341 Vgl. Stoll (1995: 33)„[...] die an Lichtintensität und Detailschärfe deutlich gegenüber den anderen zurückgenommene (männliche) Mittelfigur bildet nunmehr gewissermaßen eine dunkle Achse, um die herum das Kreuz aus Menschenleibern, wie von zentrifugalen Kräften angetrieben, zu rotieren scheint“.

342 Vgl. Stoll (1995: 33): „[...] die Chiffre X, das Zeichen für Ixion, den für seine Hybris auf Jupiters Geheiß kreuzweise auf ein Rad gespannten und zur ewigen Rotation in der Unterwelt verdammten Heroen“.

343 Stoll (1995: 35).

344 Stoll (1995: 35).

345 Stoll (1995: 35).

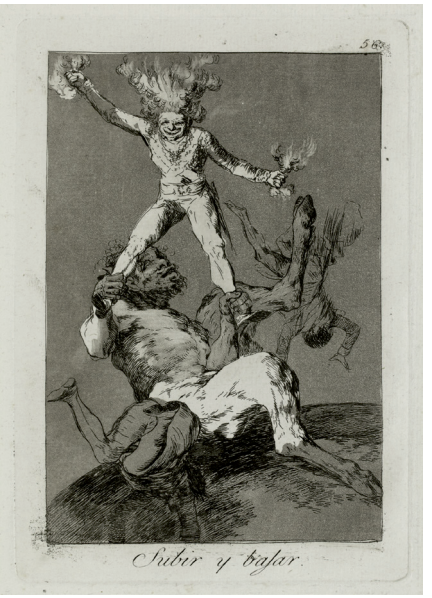


Abb. 26: Francisco de Goya: *Capricho 56*

In *Desastre 30* findet sich ein Motiv aus *Capricho 43* wieder: der Sessel in der rechten oberen Bildecke, der die Verwüstungen intakt und völlig unbeschädigt überstanden hat. Im Gegensatz zu *Capricho 43* hat der Sessel in *Desastre 30* als stabiler, fester Platz, auf dem der Künstler sich ruhig niederlassen kann und Halt findet, ausgedient. Mit den geschwungenen Armlehnen im eleganten Empire-Stil repräsentiert er den zivilisierten Lebensstil der spanischen Aufklärer, die sich gerne mit erlesenen Möbeln ausgestattet haben.[346] Als aus dem Bild herausfliegendes Objekt, dessen Schleuderbewegung aufgrund seiner von den Bildrändern beschnittenen Konturen weit über das eigentliche Bild hinausweist, ist das Sitzmöbel hier ein Symbol für den Verlust jeglicher Geborgenheit oder Sesshaftigkeit. Die Kriegsverwüstungen, auf die die Bildlegende hinweist, betreffen alle Menschen gleichermaßen, also auch den Künstler, der sich nicht mehr als Sitzenden selbstbespiegelt und zum Thema eines Bildes macht, sondern der den Krieg beobachtet und in schonungsloser Offenheit seine unerbittlichen Folgen dargestellt.

[346] Zu einem ganz ähnlichen Sessel aus dieser Zeit vgl. *Ilustración y liberalismo* (2008: 89 [Cat. 46]).

Desastre 31

Gerade sind drei Menschen am Ast eines Baumes dicht nebeneinander gehängt worden. Im Hintergrund der Szene wuchert dichtes Gebüsch. Einer der Gehängten ist noch nicht tot, sondern wird von einem Soldaten kräftig an den Füßen zur Seite gezogen, um den Erstickungstod, den das um seinen Hals gespannte Seil noch nicht bewirkt hat, herbeizuführen. Eine solche Vorgehensweise war dann üblich und nötig, wenn der Tod eines Gehängten nicht sofort bewirkt werden konnte und man ihm die Qual eines langsamen Erstickungstodes ersparen wollte. Hier musste bisweilen der Henker eingreifen, um durch tatkräftiges Herunterziehen des Delinquenten den Tod zu beschleunigen oder überhaupt erst herbeizuführen.[347]

Gerade wendet sich ein kraftvoll wirkender französischer Soldat, mit dichtem Vollbart, einer Fellmütze auf dem Kopf und weit geöffneten Au-

[347] Vgl. Rodríguez Sánchez (1980: 58–59).

gen, von den Gehängten ab. Er hat wohl tatkräftig an der Hinrichtung der Gehängten mitgewirkt. Entweder steckt er seinen Säbel in die Scheide – dann hätte er aufgehört, mit der Waffe zu wüten – oder er zieht ihn gerade aus ihr heraus – dann würde er die Waffe ziehen, um eventuell dem noch lebenden Gehängten hinter ihm den Gnadenstoß zu versetzen.

Die Bildlegende *Fuerte cosa es!* (*Das ist ein starkes Stück!*) ist mehrdeutig, da ihr Bezug nicht klar ist: Bezieht sie sich auf die Waffe oder auf das gesamte Bild?

Welche Bedeutung die Szene links im Hintergrund hat, ist nicht eindeutig zu klären: Ein Militär beugt sich zu einer breitbeinig auf dem Boden hockenden Frau herab. Handelt es sich um eine Angehörige eines der Gehängten? Will der Soldat ihr Trost spenden? Hält er einen breitkrempigen Hut in der Hand? Handelt es sich eventuell um die Kopfbedeckung eines der Gehängten, die er der Frau geben will?

Desastre 32

Der aus Wolfskehlen in Hessen stammende Korporal Karl Christoph Caspary (1788-1857), der im französischen Heer diente, berichtet in seinen Erinnerungen an die ersten Monate des Jahres 1809 von einem Fall, bei dem sich bei der Erhängung eines jungen spanischen Bauern durch französische Soldaten Schwierigkeiten ergaben, ihn zu töten, so dass er höchste Todesqualen erleiden musste:

> So wurden z.B. zwei Bauern, von denen der eine noch nicht vierzig, der andere noch nicht vierundzwanzig Jahre alt war, ins Lager gebracht und noch an demselben Tage auf Befehl des Divisionsgenerals durch die badischen Regimentssappeure[348] an einem Baum an der Straße mittelst einer Art Strohseile aufgehängt. Die Seile waren aber so schwach, daß das, woran der jüngere hing, zerriß. Daher wurde ihm ein zweites um den Hals geschlungen, und der Unglückliche, zum zweiten Male durch die auf den Aesten des

[348] Als *Sappeur* bezeichnete man einen Belagerungspionier oder Truppenhandwerker.

> Baumes stehenden Sappeure hinaufgezogen, mußte die bereits zum Teil schon überstandene Todesmarter wiederholt erdulden.[349]

Eine solche Situation stellt Goya in *Desastre 32* in einer der vorherigen Radierung ähnlichen Exekutionsszene dar. Der Spanier wird von drei französischen Soldaten ganz unprofessionell und uneffektiv hingerichtet, so dass sie ihn zwar grausam quälen, aber nicht sofort töten können, was sie eigentlich beabsichtigt haben dürften. Mit dem Seil um den Hals haben sie ihn an einem schrägen Baumstamm aufgehängt, doch dieser ist viel zu niedrig, so dass sein eigenes Körpergewicht nicht ausreicht, um den Erstickungstod zu bewirken. Das Ersticken zieht sich qualvoll in die Länge. Der Gehängte schnappt mit leidvoll verzerrtem Gesicht und mit geöffnetem Mund verzweifelt nach Luft. Die Haare stehen ihm zu Berge. So ziehen zwei der Henker aus Leibeskräften an den Beinen des Opfers, um es zu strangulieren; der dritte Mann stemmt sich, abgestützt auf dem rechten Standbein, mit dem Rücken und den nach hinten an den Baum gelegten Händen, um mehr Standfestigkeit zu finden und seine Tretkraft zu steigern. Er tritt mit seinem linken Fuß mit aller Kraft gegen die Schultern des Opfers, um tatkräftig mitzuhelfen, es zu Tode zu bringen. Das angewinkelte Bein, das er gegen den Rücken des Mannes stemmt, ist so gestaltet wie der Baumstamm, als sei der Baum ein Teil von diesem.

Die Bildlegende *Por que?* (*Warum?*) fragt nach der Legitimität der Hinrichtung. Auch das hier strangulierte Opfer könnte diese Frage an seine Henker richten. Es ist auch die Frage der Aufklärer, die Frage des Zweifels, der Forderung nach Begründung, nach einer rationalen Legitimation für das, was jemand tut.

[349] Caspary (1914: 51).

Desastre 33

Die Radierung zeigt eine äußerst gewalttätige, entwürdigende Szene einer Hinrichtung mit der Verstümmelung und Kastration eines Mannes. Er ist vollständig entkleidet worden und sein splitternackter Körper wird von zwei Männern an den Beinen hochgehoben, von denen zwei am linken Bein, der dritte am rechten ziehen, so dass er kopfüber herunterhängt. Zudem zerren die beiden Männer seine Beine kräftig auseinander, und der Mann vor ihnen ist gerade dabei, ihn mit einem Säbel zu entmannen oder zweizuteilen. In der Frage der Bildlegende *Que hai que hacer mas?* (*Was gibt es noch zu tun?*) wird zum Ausdruck gebracht, dass man eine solch extreme Misshandlung und Entehrung wohl kaum übertrumpfen könnte. Vollständige Entkleidung, Kastrierung, Verstümmelung, Tötung, all dies wird in dieser einzigen Szene miteinander verbunden.

Dass solche Kastrationen tatsächlich gar nicht selten zum Racherepertoire der Soldateska oder marodierender Truppenverbände gehörten, ergibt sich aus der Darstellung des französchen Colonel de Gonneville,

der in seinen Memoiren beschreibt, wie sich die Spanier nach ihrer Niederlage in der Schlacht von Burgos am 10. November 1808 an einzelnen Franzosen gerächt haben:

> Cette guerre prenait un caractère d'animosité réciproque dont le principe datait des événements de Madrid arrivés au mois de mai précédent; animosité qui allait *crescendo* et faisait présager des atrocités dépassant celles déjà commises. Ces présages se réalisèrent et la tradition des tortures de l'inquisition fut souvent mise en pratique sur les malheureux Français tombés aux mains de leurs impitoyables adversaires qui les crucifiaient et les sciaient entre des planches! Nous vîmes un officier de dragons cloué contre une porte, ayant entre les dents la preuve de la mutilation qu'il avait subie avant. A quelques lieues au delà de Burgos, nous trouvâmes sur la route un cantinier civil et un enfant de douze ans égorgés: on les avait placés *avec art* pour faire ressortir la barbarie avec laquelle cet acte avait été commis, et les exemples analogues se renouvelèrent à chaque instant.[350]

> Dieser Krieg nahm immer mehr den Charakter gegenseitiger Feindseligkeit an, die auf den Ereignissen in Madrid im Mai des Vorjahres beruhte; die Feindseligkeit steigerte sich und ließ Gräueltaten erwarten, die die bereits begangenen noch übertreffen würden. Diese Vorahnungen erfüllten sich, und die traditionellen Inquisitionsfoltern wurde oft bei den unglücklichen Franzosen angewandt, die ihren gnadenlosen Gegnern in die Hände fielen, die sie kreuzigten und zwischen Brettern zersägten! Wir sahen, wie ein Dragoneroffizier an eine Tür genagelt war, mit dem Beweis für die Verstümmelung, die er zuvor erlitten hatte, zwischen seinen Zähnen. Ein paar Meilen hinter Burgos fanden wir auf der Straße einen zivilen Marketender und ein zwölfjähriges Kind mit durchschnittener Kehle: Man hatte sie *kunstvoll* platziert, um die Barbarei, mit der diese Tat begangen worden war, hervorzuheben, und ähnliche Beispiele wiederholten sich jeden Augenblick.

Der französische Sergeant François Lavaux berichtet in seinen Memoiren aus der Zeit der Belagerung Saragossas durch die Franzosen im Februar 1809:

> Les brigands vinrent encore nous attaquer plusieurs fois; mais il n'y avait rien à gagner avec nous. Mais quand ils attrapaient quelqu'un de notre côté, ils lui faisaient souffrir le martyre, lui arrachant la langue, les ongles et les brûlant à demi. Pour cela, ils lui mettaient les pieds au feu jusqu'au milieu du corps et le faisaient mourir à petit feu.[351]

---

[350] Gonneville ([3]1895: 97).

[351] Lavaux (1894: 234–235) und (2004: 137).

Die Räuber kamen noch einige Male, um uns anzugreifen; aber bei uns war nichts zu holen. Wenn sie aber einen von uns erwischten, ließen sie ihn das Martyrium erleiden, dass sie ihm die Zunge und die Fingernägel herausrissen und sie halb verbrannten. Dazu steckten sie seine Füße bis zur Mitte des Körpers ins Feuer und ließen ihn bei kleiner Flamme sterben.

Nach dem 2. Februar 1810 war er in der Nähe von Sevilla, wo er auf dem Durchmarsch viele Schandtaten sah:

Tout le long de la route, nous trouvions des soldats assassinés. Les uns étaient à moitié brûlés; à d'autres, on avait coupé les quatre membres; à plusieurs, on avait arraché les parties sexuelles, et on les leur avait mises dans la bouche; il y en avait qu'on avait cloué sur des arbres ou qu'on avait pendus par les pieds. Jusqu'aux cantinières du régiment à qui on avait mis des cartouches à leur virginité et qu'on avait fait sauter en cet état. Il y avait mille autres atrocités que je ne veux point rapporter et qui ne peuvent être consignées ici.[352]

Entlang der Straße trafen wir auf ermordete Soldaten. Einige waren halb verbrannt, anderen hatte man alle vier Gliedmaßen abgeschnitten, mehreren hatte man die Geschlechtsteile abgerissen und in den Mund gesteckt, einige hatte man an Bäume genagelt oder an den Füßen aufgehängt. Bis hin zu den Marketenderinnen des Regiments, denen man Patronen in ihre Jungfräulichkeit gesteckt hatte und die man in diesem Zustand in die Luft sprengte. Es gab noch tausend andere Grausamkeiten, die ich überhaupt nicht berichten will und die hier nicht aufgezeichnet werden können.

Ähnliches berichtet auch in seinen 1815 verfassten Lebenserinnerungen der Pfälzer Jakob Klaus über die Belagerung von Tarragona 1811:

Am 17. Juni machten die Spanier einen Ausfall und bekamen drei Grenadiere vom 16. Linienregiment zu fassen. Die wurden an das Stadttor genagelt wie einst Christus an das Kreuz. Das Gemecht[353] hatte man ihnen herausgerissen und in den Mund gesteckt, an den Beinen war ihnen die Haut abgezogen worden und über die Füße drüber hinuntergehängt und so hatten sie noch einen Tag gelebt. Die Bauern spien ihnen ins Gesicht.[354]

[352] Lavaux (1894: 261) und (2004: 150–151).
[353] Das Gemächt, also die Geschlechtsorgane.
[354] Zitiert nach Kermann (1989: 98).

Desastre 34

Die Garrotte (Würgschraube) war in Spanien ein traditionelles Hinrichtungsgerät. Der Galgen wurde als niedrigste, erniedrigendste Hinrichtungsart angesehen, die Garrotte als humanste und höchstrangige; sie war den Adligen vorbehalten.[355] Öffentliche Vollstreckungen von Todesurteilen mittels der Garrotte wurden nach einem festgelegten ritualisierten Verfahren ausgeführt.

Der neue von Napoleon eingesetzte König Josef I. erließ am 16. Februar 1809 ein Dekret, dass es ermöglichte, einen Angeklagten innerhalb von 24 Stunden abzuurteilen und die Todesstrafe durch den Strang zu vollstrecken:

> Los asesinos, los ladrones, los revoltosos con mano armada, los sediciosos y esparcidores de alarmas, los espías, los reclutadores en favor de los insurgentes, los que tengan correspondencias con ellos, los que usen de puñal ó re-

[355] Zu Praxis und Diskurs der Garrotte vgl. Schlünder (2002: 63–77).

jon, convencidos de reos de qualquiera de estos crímenes, serán condenados en el término de veinte y quatro horas á pena de horca, que se executará irremisiblemente y sin mas apelacion.[356]

Mörder, Diebe, bewaffnete Aufrührer, Aufständische und Aufwiegler, Spione, Anwerber und Anstifter von Aufständischen, die mit ihnen in Beziehung stehen, diejenigen, die einen Dolch oder Spieß benutzen, die wegen eines dieser Verbrechen überführt worden sind, werden innerhalb von vierundzwanzig Stunden zum Tode durch den Strang verurteilt, der unwiderruflich und ohne Berufungsmöglichkeit vollstreckt wird.

Doch wenige Monate später wurde die Gesetzgebung durch ein weiteres Dekret von Josef I. am 19. Oktober 1809 in Bezug auf die Hinrichtungsart verändert: Das Erhängen wurde abgeschafft zugunsten der Garrotte, wobei die Hinrichtung innerhalb von 24 Stunden vollzogen werden sollte.[357] Die *Cortes* von Cádiz erließen am 24. Januar 1812 ebenfalls ein Dekret, das weitgehend demjenigen von König Josef I. entspricht und die Garrotte als einzige Hinrichtungsart zulässt. Diese Verordnungen bewirkten aber keineswegs, dass während des Krieges die Hinrichtungsart des Erhängens nicht auch praktiziert worden wäre.

Desastre 34 zeigt einen mit der Garrotte hingerichteten Mann. Von seiner dunklen Kleidung hebt sich ein heller Umhang vor seiner Brust ab. Mit seinen gefalteten Händen, die auf seinem Schoß ruhen, hält er ein Kruzifix, das schrägsteht, etwas nach vorne geneigt. Der bärtige Garrottierte hat die Hände in seinem Schoß in Gebetshaltung gefaltet. Um den Hals hat man ihm eine Kordel gehängt, an der ein Messer baumelt. Der Boden um den Garrottierten herum ist frei und unbedeckt, denn er befindet sich auf einem großen Holzpodest, um das sich eine Menschenmenge drängt, die der Hinrichtung zuschaut. Wer die Radierung betrachtet, befindet sich auf Augenhöhe mit dem Delinquenten.

In der Bildlegende *Por una nabaja.* (*Wegen eines Taschenmessers*) wird das Corpus delicti, weshalb man den Mann hingerichtet hat, genannt. Auf dem hellen Umhang ist das angebliche Vergehen, für das man ihn zum Tode verurteilt und hinrichtet hat, aufgeschrieben.

Die französischen Besatzer hatten nach dem Volksaufstand am 2. Mai 1808 den Madrilenen unter Androhung der Todesstrafe verboten, irgendwelche Waffen mit sich zu führen. Murat sann auf Rache für den Tod

[356] *Prontuario* (1810: 109). Vgl. Puyol Montero (2019).
[357] Vgl. *Prontuario* (1810: 415–416).

der französischen Soldaten und befahl in einem Tagesbefehl (*Ordre du jour*), der eigentlich eine Anweisung an die französischen Soldaten war, die auch direkt angesprochen wurden,[358] unverzüglich Militärtribunale einzurichten, um alle, die während und nach dem Aufstand mit Waffen gefangengenommen worden waren, zu verurteilen und zu exekutieren, wie es in Artikel II heißt: „Tous ceux qui dans la révolte ont été arrêtés les armes à la main seront fusillés"[359] (Alle, die während des Aufruhrs mit Waffen in der Hand gefangengenommen worden sind, sollen erschossen werden). Offensichtlich wurde die öffentliche Bekanntmachung des Todesbefehls nicht nur in allzu begrenztem Maße verkündet und deshalb von sehr wenigen überhaupt zur Kenntnis genommen, denn verhaftet wurde letztlich jeder, der mit einer Waffe oder einem Messer gefasst wurde, ohne genauere Überprüfung, ob er am Aufstand beteiligt gewesen war oder nicht.[360] Zudem muss man bedenken, dass seinerzeit in der Regel fast jeder spanische Mann ein Messer bei sich führte, als multifunktionales Werkzeug, das auch unter Umständen als Waffe eingesetzt werden konnte. Wenceslao de Argumosa berichtet darüber in *Los cinco días célebres de Madrid, dedicados a la Nación y a sus heróicos defensores* (*Die fünf berühmten Tage von Madrid, gewidmet der Nation und ihren heldenhaften Verteidigern*) (Madrid 1820):

> Si puede quedar todavía alguna duda en orden á quiénes fueron los autores del 2 de mayo, y por quiénes quedó su gloria, vuelva el hombre imparcial los ojos á su espantosa noche, y encontrará la resolucion en la sangre que vertieron impunemente en su obscuridad los franceses mendigando pretextos que ni aun supieron aparentar para disfrazar su venganza. Cuando recorrieron las calles en union con los magistrados españoles publicaron en voz mal segura un bando que oyeron pocos, imponiendo pena de la vida á los que despues de la pacificacion fuesen encontrados con armas, é inundaron la capital de centinelas que con la mayor aspereza registraban á todos los transeuntes, y conducian al cuerpo de guardia mas inmediato al que hallaban con alguna en un dia en que su misma mala fe obligaba á llevarlas á todos los que ignorasen la publicacion del bando. Así llenaron los cuerpos de guardia de gentes de todas clases, en cuyos bolsillos tropezaron casualmente con una navaja,

[358] Veröffentlicht wurde die Anordnung erst im *Diario de Madrid* vom 4. Mai und in der *Gazeta de Madrid* vom 6. Mai. Vgl. Alía y Plana (1992: 130–131).

[359] Zitiert nach Solís (1973: 50). Vgl. auch Mesonero Romanos (1994: 121). Erst am 4. Mai erschien der Text auf Spanisch im *Diario de Madrid*. Vgl. hierzu Díaz-Plaja (1954: 42–43).

[360] Vgl. Alía y Plana (1992: 131–132).

un cortaplumas, unas tijeras, sin exceptuar ni á los mancebos de barbero por sus navajas de afeitar, ni á los infelices tragineros que venian de fuera con sus recuas, y traían segun costumbre una aguja de enjalmar en las monteras [...].[361]

Wenn einem noch irgendein Zweifel darüber bleiben kann, wer die Anstifter des 2. Mai waren und wem sein Ruhm gebührte, so wende der unparteiische Mensch seine Augen auf seine schreckliche Nacht, und er wird die Lösung in dem Blut finden, das die Franzosen ungesühnt in ihrer Dunkelheit vergossen, indem sie Vorwände anführten, bei denen sie es noch nicht einmal dem Anschein nach verstanden, ihre Rache zu maskieren. Als sie gemeinsam mit den spanischen Magistraten durch die Straßen liefen und mit unsicherer Stimme eine Ankündigung ausriefen, die wenige vernahmen, indem sie alle jenen die Todesstrafe auferlegten, die nach der Befriedung mit Waffen angetroffen würden, und sie überschwemmten die Hauptstadt mit Wachen, die mit der größten Härte alle Umhergehenden registrierten und all jene dem Wachkorps zuführten, sobald sie einen mit irgendeiner Waffe fanden, an einem Tag, an dem das durch sie verursachte Misstrauen all diejenigen, die von der Veröffentlichung des Verbots nichts wussten, geradezu verpflichtete, welche zu tragen. So füllten sie die Wachkorps mit Leuten aus allen Schichten, in deren Taschen sie zufällig ein Messer, einen Federanspitzer, eine Schere fanden, ohne weder die Barbiergehilfen mit ihren Rasiermessern noch die unglücklichen Händler hierbei auszunehmen, die mit ihren Waren von außerhalb kamen und gewöhnlich eine Packsattelnadel an den Mützen trugen [...].

Auch Antonio Alcalá Galiano berichtet in seinen Memoiren von den Willkürakten der Franzosen als Reaktion auf den Volksaufstand:

Los franceses, en la tarde y noche anterior, habían estado arcabuceando, o sin juzgarlos, o después de un juicio como de burlas ante el incompetente tribunal de una comisión militar, formado de ellos mismos, a los españoles a quienes habían hecho presos por suponerlos parte en el recién aplacado alboroto, que calificaba de rebelión su jurisprudencia de conquistadores. Había servido de prueba del delito de haber entrado en la lid la circunstancia de llevar armas, y como raro español de la clase baja deja de tener una navaja, cuando menos, para picar el tabaco, cuantos fueron cogidos y registrados en las calles resultaron convictos de traer armas ocultas y tratados como delincuentes. A muchos de ellos mataron los enemigos a tiros en el patio del hospital e iglesia del Buen Suceso, añadiendo el sacrilegio a la bárbara injusticia y crueldad; a otros, en mayor número, cupo en suerte regar con su

[361] Argumosa (1820: 37).

sangre el paseo del Prado. Continuaron en el 3 de mayo estos crueles suplicios.[362]

Die Franzosen haben am vorherigen Abend und in der vorherigen Nacht die Spanier, die sie gefangengenommen hatten, erschossen, ohne sie zu verurteilen oder nach einem nicht ernst zu nehmenden Verfahren vor einem inkompetenten Tribunal einer mit ihnen selbst zusammengesetzten Militärkommission, weil sie angeblich an dem kurz vorher niedergeschlagenen Aufruhr, den die Erobererjustiz als Rebellion einschätzte, teilgenommen hatten. Als Beweis für das Verbrechen, dass jemand am Kampf teilgenommen hatte, diente der Umstand, dass jemand Waffen mit sich führte, und obwohl kaum ein Spanier aus der unteren Schicht kein Messer bei sich führt, zumindest, um den Tabak zu zerkleinern, war man überzeugt davon, dass all diejenigen, die man auf den Straßen auflas und registrierte, versteckte Waffen bei sich trügen, und man behandelte sie wie Delinquenten. Viele von ihnen töteten die Feinde mit Schüssen im Hof des Hospitals und der Kirche Buen Suceso, wobei man dem barbarischen Unrecht und der Brutalität noch das Sakrileg hinzufügte; anderen, in größerer Zahl, wurde das Los zuteil, mit ihrem Blut die Promenade des Prados zu benetzen. Am 3. Mai wurden diese grausamen Verbrechen fortgesetzt.

[362] Alcalá Galiano (1955: 339).

Desastre 35

In dieser Radierung ist die Garrottierung, die auf der vorherigen als individuelle Hinrichtung dargestellt wird, vervielfältigt: als Massenhinrichtung von acht Spaniern, die an ebenso vielen dicht beieinanderstehenden Pfählen auf einem Schandgerüst garrottiert worden sind. Ihre Posen entsprechen derjenigen der Radierung davor: Jedem prangt wie ein Plakat ein großer „Schuldzettel“[363] auf der Brust, der an einem Band, das um den Hals hängt, befestigt ist. In den zur Gebetshaltung gefalteten Händen halten sie ein Kruzifix. Um den Hals hat man ihnen jeweils die Waffe gehängt, die sie verbotenerweise bei sich trugen, weswegen sie hingerichtet wurden: ein Säbel, ein Messer oder eine Pistole. Nur bei zwei Männern sind keine Waffen um den Hals gehängt worden. Im Vordergrund ist eine Bretter- und Balkenkonstruktion zu erkennen, was darauf deutet, dass es

[363] Bihalji-Merin (1985: 157).

sich um ein großes Holzpodest handelt, das hier als öffentliche Richtstätte hergerichtet worden ist.

Die Bildlegende *No se puede saber por que.* (*Man kann nicht wissen warum*) bringt zum Ausdruck, dass es nicht klar ist, warum die acht Männer hingerichtet worden sind. Dufour weist darauf hin, dass man entgegen den Angaben der Bildlegende, man wisse die Gründe für die Hinrichtung nicht, sehr wohl anhand der Kopfbedeckung der Hinrichtungsopfer angeben kann, weswegen sie hingerichtet worden sind: Sie tragen alle eine dunkle Mütze (*gorro*), auf deren Stirnseite ein helles Kreuz angebracht ist.[364] Hierbei handelt es sich – so Dufour – um Mitglieder der sogenannten *Cruzada* (*Kreuzzug*), eines Truppenkontingents von Widerstandskämpfern, das aus Klerikern bestand. Solche Truppenverbände konstituierten sich während des Krieges in der Extremadura, Galicien, Katalonien und Aragón.[365]

Das Missverhältnis von angeblichem Vergehen und Todesstrafe ist offensichtlich. Die Hingerichteten sollen vor Ort eine politische Funktion erfüllen: nämlich zur Abschreckung dienen.

[364] Vgl. Dufour (2008: 132–133).

[365] Vgl. Moliner Prada (2004: 33–45), Martínez Laínez (2007: 81–82), Dufour (2008: 133).

Desastre 36

Die Szene weist einen pyramidalen Aufbau auf.[366] In der Bildmitte ist ein Erhängter zu sehen, der an einem etwas schräg stehenden Baumstamm hängt, der sich oben in zwei Aststümpfe verzweigt, die abgeschnitten sind, so dass sich an dem Stamm weder Äste noch Blätter befinden. Dichtes Buschwerk befindet sich hingegen rechts neben dem kahlen Baumstamm; es bildet den dunklen Hintergrund, von dem sich der Erhängte absetzt. Seine Hose ist ihm in die Kniekehlen heruntergerutscht. Links im Hintergrund stehen zwei weitere kahle Baumstämme mit jeweils einem Erhängten. Rechts sitzt ein Soldat, die rechte Hand in der Seite, mit dem linken Ellbogen auf einen Steinblock aufgestützt, den Kopf auf der linken Hand ruhend: Der Henker, ein französischer Kürassier, betrachtet geradezu voyeuristisch das aufgehängte Opfer. Der Kürassier, benannt

[366] Vgl. Reuter (2004: 209–210): „Er markiert gemeinsam mit den drei sich im Hintergrund staffelnden Erhängten ein annähernd gleichschenkliges Dreieck".

nach der ledernen Brustpanzerung des Oberkörpers (Kürass), ist ein Soldat, der der schweren Reiterei angehört.[367] Wie der schlafende Mann in *Capricho 43* ist seine Haltung die des Melancholikers, mit dem auf seine Hand aufgestützten Kopf, aber hier ist es kein Künstler, der über seinem Arbeitstisch eingeschlafen ist und von gruseligen Nachttieren heimgesucht wird, sondern ein kühl berechnender Soldat, der seinen Sieg genießt, ohne dass er von irgendetwas heimgesucht würde. Im Unterschied zu *Capricho 43* weist hier der Block keine Schriftzeichen, sondern ungeordnete Schraffierungen oder Einkerbungen auf. Goya verzichtet also auf die Warnung durch die Schrift oder den Appell an die Vernunft: Von Belang ist nur noch die direkte, unverblümte Anschauung der schrecklichen Konsequenzen, die er auf dem Blatt zeigt. In *Desastre 36* werden keine Bedrohungen gezeigt wie in *Capricho 43*, denn hier sind es längst konkrete Handlungen geworden, deren ungeheuerliche Konsequenzen gezeigt werden.

Die Bildlegende *Tan poco*.[368] (*Auch hier nicht*) knüpft an diejenige der vorherigen Radierung an, denn auch in dieser erfährt man nicht den Grund, warum der Gehängte im Vordergrund oder die beiden anderen im Hintergrund hingerichtet worden sind.

Die Schaulust angesichts erhängter Gegner, die Goya in dieser Radierung darstellt, ist im Fall des französischen Generals Jean-Marie Dorsenne (1773–1812) dokumentiert worden. Als Militärgouverneur von Burgos wollte er vor seinem Fenster immer drei am Galgen aufgehängte Spanier sehen. Wenn ein Leichnam nachts von den Angehörigen abgenommen worden war, befahl er, einen weiteren Mann zu hängen, um ihn zu ersetzen. Der französische General Paul Thiébault (1769–1846) schreibt darüber in seinen Memoiren:

> Sur la gauche de l'Arlanzon, au haut d'un coteau qui, au sud, domine Burgos, en face des fenêtres et bien en vue de la maison que je m'étais arrangée et qui était occupée par lui, ce Dorsenne avait fait placer trois énormes potences, et à ces potences pendaient toujours trois prétendus affiliés ou complices des guerillas. Un matin, il n'en vit plus que deux; en effet, pendant la nuit, la famille du troisième pendu avait enlevé le corps, afin de lui rendre les

[367] Die Schwere Reiterei, auch Dragoner genannt, ist eine Waffengattung der Kavallerie, die als Elite auf dem Schlachtfeld gilt.

[368] Mit „Tan poco" ist *Tampoco* gemeint, wie es auf der hier abgedruckten Radierung auch heißt.

honneurs de la sépulture, et de suite le général Dorsenne fit donner au commandant de place l'ordre de prendre un homme dans les prisons de la ville et de le faire pendre à l'instant à la potence qui se trouvait disponible. Ce commandant était un colonel suisse, nommé Traxler, bon et brave homme; les cheveux lui dressèrent sur la tête à la réception de cet ordre. Il crut cependant à un malentendu et courut chez le général Dorsenne pour s'en expliquer; mais, reçu de la manière la plus dure, il se vit réitérer l'ordre de cet assassinat et réitérer avec tant d'exaspération que, faute de courage nécessaire pour résister, il se résigna à obéir, c'est-à-dire à se rendre à la prison, à choisir de son mieux le malheureux dévoué à la mort et à l'envoyer, bien entendu, sans confession, à l'échafaud. Et, pendant que le général Dorsenne, aux premières loges pour voir cette exécution, guettait de ses croisées l'arrivée de sa victime et jouissait à l'avance du spectacle, le colonel Traxler, hors de lui et vraiment au désespoir, arriva chez moi et en pleurant me révéla le fait. Je fus révolté; on ne pourvait pas ne pas l'être; mais, si des anathèmes m'échappèrent, je m'abstins de toute réflexion. Et que restait-il à dire ? Si, avant d'obéir, Traxler m'avait consulté, ma réponse eût été: « Cet ordre est un crime dont vous ne devez jamais être le complice et, pour vous, une injure à laquelle vous devez répliquer par la démission de votre emploi. » Mais, l'homme pendu ou en route pour l'être, il n'y avait plus rien à faire, par consquent à dire. Encore le pire de tout cela, c'est qu'avec un Dorsenne, cet acte d'abnégation à la turque, ne devait pas être le dernier.[369]

Auf dem linken Ufer des Arlanzón, auf der Spitze eines Hügels, der im Süden Burgos überragt, gegenüber den Fenstern und gut sichtbar von dem Haus, das ich mir eingerichtet hatte und das er bewohnte, hatte dieser Dorsenne drei riesige Galgen aufstellen lassen, und an diesen Galgen hingen immer drei angebliche Mitglieder oder Komplizen der Partisanen. Eines Morgens sah er nur noch zwei von ihnen, denn die Familie des dritten Erhängten hatte in der Nacht den Leichnam abtransportiert, um ihm die letzte Ehre eines Begräbnisses zuteilwerden zu lassen. Daraufhin ließ General Dorsenne dem Platzkommandanten den Befehl erteilen, einen Mann aus den Gefängnissen der Stadt zu holen und ihn sofort an dem verfügbaren Galgen aufhängen zu lassen. Dieser Kommandant war ein Schweizer Oberst namens Traxler, ein guter und tapferer Mann, dem bei diesem Befehl die Haare zu Berge standen. Er glaubte jedoch an ein Missverständnis und eilte zu General Dorsenne, um es zu klären, aber als er aufs Schroffste empfangen wurde, wurde ihm der Befehl zu diesem Mord wiederholt, und zwar mit solcher Verärgerung, dass er, da ihm der Mut zum Widerspruch fehlte, sich damit abfand zu gehorchen, also sich ins Gefängnis zu begeben, den Unglücklichen, der dem Tod geweiht war, nach bestem Wissen und Gewissen auszuwählen und ihn natürlich ohne Beichte in den Tod zu schicken. Wäh-

[369] Thiébault ([2]1895: 403–405).

rend General Dorsenne auf einem Logenplatz saß, um die Hinrichtung zu sehen, und an seinem Fenster die Ankunft seines Opfers beobachtete und das Schauspiel im Voraus genoss, kam Oberst Traxler, außer sich vor Verzweiflung, zu mir nach Hause und berichtete mir unter Tränen von dem Vorgang. Ich war empört; man kann nicht anders als empört sein, aber auch wenn mir Verfluchungen entschlüpften, enthielt ich mich jeglicher Reflexion. Und was blieb zu sagen? Wenn Traxler mich gefragt hätte, bevor er gehorcht hätte, wäre meine Antwort gewesen: „Dieser Befehl ist ein Verbrechen, dessen Komplize Sie niemals sein dürfen, und für Sie eine Beleidigung, auf die Sie mit der Demission Ihres Amtes reagieren müssen." Aber als der Mann gehängt wurde oder auf dem Weg dahin war, gab es nichts mehr zu tun und folglich auch nichts mehr zu sagen. Das Schlimmste daran war, dass dieser Akt der Selbstverleugnung auf türkische Art bei einem Dorsenne nicht der letzte sein sollte.

Desastre 37

In *Desastre 37* ist ein verstümmelter Mann – für dessen Identität oder Nationalität es keinerlei Hinweise gibt – abgebildet, der auf einem Baumstumpf gepfählt worden ist. Dieser durchbohrt seinen gesamten Körper vom Anus bis zum Nacken, wo die oberste Spitze eines Astes zwischen seinen Schulterblättern herausragt. Sein rechter Arm ist abgetrennt, durchtrennt mitten am Oberarm, so vermutlich auch der linke Arm, der aber nicht sichtbar ist, da er vom Körper des Mannes verdeckt wird. Der Kopf des Aufgespießten ist etwas nach rechts gedreht, uns zugewandt, nicht schlaff herabhängend. Seine Augen sind geschlossen, der Mund dagegen geöffnet. Die wirren Haare stehen ab, als wären sie elektrisiert, und umkränzen so den ganzen Kopf, auch die Kinnpartie. Der Körper des Mannes ist in sich verdreht, mit leicht nach innen gedrehten Beinen. Das Buschwerk, mit dichten Parallelschraffierungen, bildet einen dunklen Hintergrund, vor dem sich der helle Körper des verstümmelten Opfers absetzt.

Der Mensch wird nicht nur auf seine Körperlichkeit reduziert, sondern diese wird in ihrer extremsten Form von Kreatürlichkeit, als verletzliche Nacktheit inszeniert. Gezeigt wird die extreme Gewalt, die einem Menschen angetan worden ist. So verstümmelt wie der Mann ist auch der Baumstumpf; der Baum ist entblättert und fragmentiert wie der Mensch. Hier gehen Baum (Natur) und Mensch eine Verbindung ein; sie vereinigen sich geradezu zu einer untrennbaren Einheit.[370]

Weiter hinten gehen die Kämpfe unvermindert weiter. Rechts stürmt ein französischer Soldat voran, den Säbel nach oben schwingend. Er ist offenbar Linkshänder, da er den Säbel in der linken Hand hält. Die Gestalt vor ihm, deren Kopf und Schulteransatz man von hinten sieht, hat eine Kopfbedeckung auf und streckt dem Soldaten die Arme entgegen. Rechts seitlich liegt nach vorne gebeugt der Körper eines französischen Soldaten, von dem man nur die Rückenpartie mit dem Rucksack und die Kopfbedeckung sieht. Zwei weitere Gestalten befinden sich links von dem Soldaten mit dem Säbel: Von dem vorderen Mann, der einen breitkrempigen Hut trägt, sieht man noch einen Teil des Rückens, von dem Soldaten vor ihm das Gesicht, das ihm zugewendet ist. Im hinteren Bereich links macht sich ein Soldat an einem Leichnam zu schaffen, den er an den Unterschenkeln gepackt hat und kräftig zu sich heranzieht. Deutlich erkennbar ist die Sandale am rechten Fuß des Toten. Ob die dahinter befindlichen schraffierten Konturen das Buschwerk darstellen oder die Köpfe von zwei weiteren Gestalten, lässt sich nicht genau ausmachen.

Die Bildlegende *Esto es peor.* (*Das ist noch schlimmer*) weist auf die Steigerung der Grausamkeit hin: die Pfählung der Gegner und die Schändung ihrer Leichen durch Verstümmelung und Abtrennung ihrer Gliedmaßen.

Schon in der wohl frühesten Reaktion auf *Desastre 37*, in einer Tagebucheintragung der Brüder Edmont und Jules de Goncourt vom 4. Januar 1863, findet sich der Hinweis auf die Ähnlichkeit des gepfählten Mannes mit einer Statue:

> Surtout, une planche terrible vous reste, comme une horreur rencontrée la nuit, par un clair de lune, au coin d'un bois : c'est un homme empalé dans une branche d'arbre, nu, saignant, les pieds contractés de souffrance,

[370] Vgl. Bozal (1987: 130).

l'agonie de sa torture sur la face et dans le hérissement des cheveux, le bras coupé net, comme un bras cassé de statue...[371]

Vor allem eine schreckliche Radierung bleibt einem in Erinnerung, wie eine erschreckende Begegnung in der Nacht, im Mondschein, am Waldesrand: Es ist ein auf einem Ast eines Baumes aufgespießter Mann, nackt, blutend, die Beine vom Schmerz verkrampft, den Todeskampf seiner Folter noch im Gesicht und in den aufgerichteten Haaren, den Arm glatt abgeschnitten, wie ein zerbrochener Arm einer Statue ...

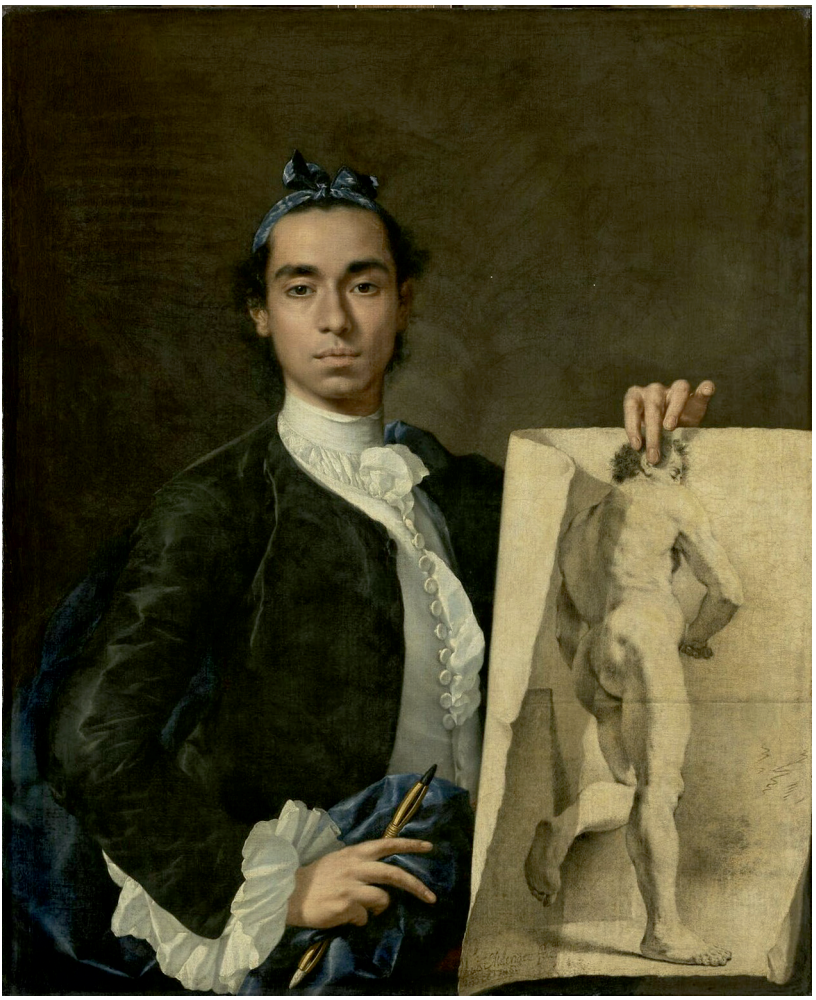


Abb. 27: Luis Egidio Meléndez: *Selbstporträt*

[371] Goncourt (1989: 917).

In der spanischen Aktmalerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gehörten solche Rückenansichten des nackten männlichen Körpers zum gängigen Themenrepertoire.[372] So stellte sich der Maler Luis Egidio Meléndez (1716–1780) auf seinem Selbstporträt von 1746 selbstbewusst genau mit der Zeichnung einer solchen Rückenansicht eines männlichen Aktes dar, als Ausweis der großen Kunstfertigkeit, die in der Anfertigung eines solchen Sujets zum Ausdruck kommt. Er wählt also nicht eines seiner beliebten Stillleben, für die er vor allem bei den Zeitgenossen bekannt war, sondern eine Aktstudie.

Auch in dieser Radierung hat Goya drei Szenen als Ablauf dargestellt: Rechts hinten die Tötung, links hinten das Aufhängen der Leiche und vorne als Ergebnis den erhängten Körper.

Goya zeigt in dieser Radierung die Zerstörung der Schönheit des menschlichen Körpers, indem er auf ein antikes Modell rekurriert, das als Ideal des männlichen Körpers angesehen wurde: den berühmten Torso vom Belvedere.[373] In der Rückenpartie des gepfählten Mannes in *Desastre 37* ist der Bezug zum antiken Torso deutlich zu erkennen.[374] Goya hatte ihn während seiner Reise nach Italien in Rom gesehen und ihn aus drei verschiedenen Perspektiven in seinem Notizbuch, dem sogenannten *Cuaderno italiano* (*Italienisches Skizzenheft*), festgehalten, darunter eine Rückenansicht.

Am ähnlichsten ist Goyas Version im *Cuaderno italiano* und in *Desastre 37* übrigens eine zwischen 1532 und 1536 entstandene Zeichnung des niederländischen Malers und Kupferstechers Maarten van Heemskerck (1498–1574).

Für mehrere Werke diente die Rückenpartie des Torsos vom Belvedere Goya als Inspirationsquelle: Er hatte sie schon während des Aufenthalts in Italien künstlerisch umgesetzt in dem Gemälde *Hannibal, der als Sieger zum ersten Mal von den Alpen auf Italien herabblickt*, das er 1771 beim Wettbewerb der *Accademia di belle arti di Parma* eingereicht hatte und mit dem er den zweiten Preis errungen hatte, nämlich für die Gestaltung der Rückenpartie des stierköpfigen Minotaurus am linken Bildrand unten.

---

[372] Zu männlichen Akten in Rückenansicht, die zwischen 1759 und 1771 von verschiedenen spanischen Malern gezeichnet worden sind, vgl. Sureda (2008: 1. Bd., 70–74 [Nr. 103–107, 109–112, 114, 116]).

[373] Zum Torso vom Belvedere und seiner Rezeption vgl. Uribe Hanabergh (2012).

[374] Zum Torso vom Belvedere und Goya vgl. Holländer (1995a: 121–161), Krüger-Fürhoff (2001: 49–54), Stoichita/Coderch (2006: 100–104), Vega (2014).

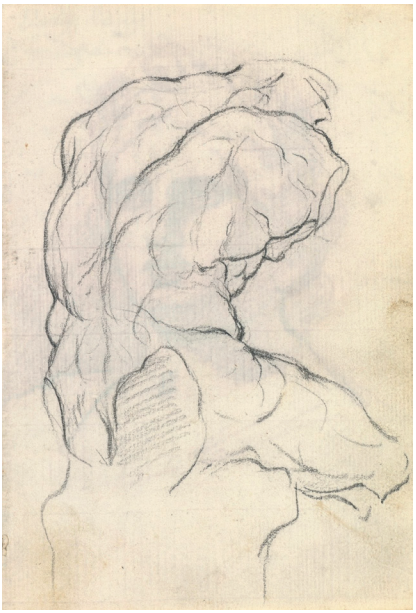


Abb. 28: Francisco de Goya: *Torso vom Belvedere* (Rückenansicht)

Abb. 29: Maarten van Heemskerck: *Torso vom Belvedere*

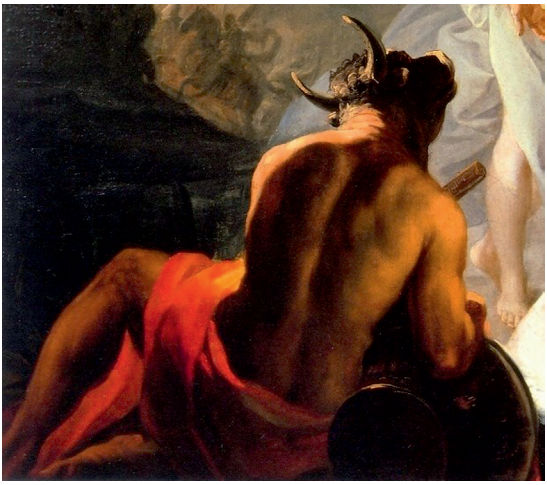


Abb. 30: Francisco de Goya: *Hannibal, der als Sieger zum ersten Mal von den Alpen auf Italien herabblickt (Bildausschnitt)*

Abb. 31: Francisco de Goya: *Der Riese*

Auch in der Radierung *El coloso* (*Der Riese*) hat Goya das Motiv wieder aufgegriffen. Hier versetzt er den Riesen in eine düstere nächtliche Atmosphäre.

Die Zerstörung und Verstümmelung sind wesentliche Charakteristika, die die antike Statue aufweist. Aber trotz ihrer Fragmentierung ist sie als Inbegriff der Darstellung männlicher Schönheit in der Antike aufgefasst worden. Zu dieser Auffassung hat nicht zuletzt die berühmte Beschreibung des Torsos beigetragen, die Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764) von ihr als Darstellung des Herkules von Apollonius gibt:

> Auf das äußerste gemishandelt und *verstümmelt, und ohne Kopf,* Arme und Beine, wie diese Statue ist, zeiget sie sich noch itzo denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hinein zu schauen vermögend sind, in einem Glanze von ihrer ehemaligen Schönheit. Dieser Künstler hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad Göttlicher Genügsamkeit erhöhet wäre, in diesem Hercules gebildet, welcher hier erscheint, wie er sich von den Schlacken der Menschheit mit Feuer gereiniget, und die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlanget hat. Denn er ist ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung, und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellet. Es sind seine Adern sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu seyn. Er hat, wie die Stellung des übrigen Restes urtheilen läßt, mit gestütztem und aufwerts gerichtetem Haupte gesessen, welches mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten wird beschäftiget gewesen seyn; wie selbst der Rücken, welcher gleichsam in hohen Betrachtungen gekrümmet ist, anzudeuten scheint. Die mächtig erhabene Brust bildet uns diejenige, auf welche der Riese Geryon erdrücket worden, und in der Länge und Stärke der Schenkel finden wir den unermüdeten Held, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen verfolgete und erreichte, und durch unzählige Länder bis an die Gränzen der Welt gezogen ist. Der Künstler bewundere in den Umrissen dieses Körpers die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere, und die schwebenden Züge, die nach Art der Wellen sich heben und senken, und in einander verschlungen werden: er wird finden, daß sich niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann, indem der Schwung, dessen Richtung man nachzugehen glaubet, sich unvermerkt ablenket, und durch einen andern Gang, welchen er nimmt, das Auge und die Hand irre machet. Die Gebeine scheinen mit einer fettlichen Haut überzogen, die Muskeln sind feist ohne Ueberfluß, und eine so abgewogene Fleischigkeit findet sich

> in keinem andern Bilde: ja man könnte sagen, daß dieser Hercules einer höhern Zeit der Kunst näher kommt, als selbst der Apollo.[375]

Dem Torso vom Belvedere fehlen die Arme, die Beine, der Kopf und ein Teil des Rumpfes. Goya hat das Modell dieses Torsos in *Desastre 37* nicht genau übernommen, sondern in verschiedenen Details wieder etwas komplettiert: „Goya hat das antike Fragment um Beine, Gesäßbacken, ein Stück des rechten Arms und den Kopf ergänzt und das Marmor-Bild auf diese Weise *renaturiert*"[376].

Doch trotz des künstlerischen Rekurses auf ein antikes Modell hat *Desastre 37* auch einen Bezug zu historischen Begebenheiten während des Krieges. Goyas autografe Eintragung auf der Rückseite eines Probedrucks lautet: „el de Chinchon"[377] (der aus Chinchón). In Chinchón, einem südlich von Madrid gelegenen Städtchen, wohnte Goyas jüngerer Bruder Camilo de Goya (1753–1828), der dort seit 1783 Kaplan war.[378] Camilo könnte seinem Bruder Francisco von den Kriegsereignissen in Chinchón erzählt haben. Am 27. Dezember 1808 wurden dort vier französische Soldaten von den Bewohnern getötet.[379] Zwei Tage später wurde der Ort von den französischen Soldaten überfallen und gebrandschatzt: Sie rächten sich für die Tötung ihrer Kameraden, indem sie zahlreiche Bewohner von Chinchón ermordeten. Goya malte 1812 das Altarbild *La Asunción de Nuestra Señora* (*Mariae Himmelfahrt*) für die Pfarrkirche von Chinchón.[380] Die Eintragung auf dem Rahmen des Gemäldes lautet: „Se colocó esta pintura el día 19 de junio de 1812, siendo cura párroco de esta iglesia el Sr. D. José Robles. La hizo D. Francisco de Goya, pintor de cámara de S.M. el Sr. D. Fernando VII" (Aufgestellt wurde dieses Gemälde am 19. Juni 1812, als Don José Robles Gemeindepfarrer dieser Kirche war. Gemalt hat es Don Francisco de Goya, Hofmaler Ihrer Majestät Ferdinands VII.).

---

375 Winckelmann (1966: 368–370). In Spanien wurden die Schriften von Winckelmann durch die französische Übersetzung rezipiert. Vgl. Pemán Medina (1992: 318).

376 Künkler (Dezember 2003: 30).

377 Zitiert nach Águeda Villar (1989: 206). Der Probedruck befindet sich im *Museum of Fine Arts*, Boston, USA.

378 Vgl. Alonso Herreros/Alonso Sáez (1998).

379 Vgl. Foradada (2019: 23).

380 Öl auf Leinwand, 293 x 242 cm. Iglesia parroquial (Pfarrkirche), Chinchón. Vgl. Gómez González/Rodríguez Torres (1998), Blanco Mozo (2018: 341).

Desastre 38

Ein mutmaßlicher Widerstandskämpfer ist mit Seilen an einen Baum gefesselt und wird hinterrücks von zwei französischen Soldaten erschossen. Die Bildlegende *Barbaros!* (*Barbaren!*) charakterisiert die beiden Soldaten, die mit ihren Gewehren aus nächster Nähe auf den Rücken ihres wehrlosen Opfers zielen. Die Bildlegende ist ein Ausdruck der Empörung angesichts der Handlungsweise der Männer, denn dem Todeskandidaten in den Rücken zu schießen, galt als besonders unehrenhaft. Es ist der Moment vor der Tötung des Mannes, der hier gezeigt wird. In der Bildmitte kann man im Hintergrund drei Männer ausmachen, die die Erschießung beobachten. Bei dem Opfer handelt es sich vermutlich um einen Kleriker: „Das kuttenartige Gewand und die Glatze lassen an einen Ordensbruder denken. Mönche waren zuweilen Organisatoren der Widerstandstruppen und daher bei den Besatzungstruppen verhaßt“[381].

[381] Bihalji-Merin (1985: 157). Zu Klerikern, die sich den Guerilleros anschlossen, vgl. Martínez Laínez (2007: 77-81, 307-309).

Die Charakterisierung der französischen Soldaten als Barbaren findet sich immer wieder in den Berichten über die Plünderungen und begangenen Grausamkeiten und Misshandlungen. Über die Aufhebung aller zivilisatorischen Regeln heißt es in einem Bericht über den Einfall der Franzosen am 17. Juni 1808 in Cuenca, der am 5. September 1808 im *Diario de Madrid* und am nächsten Tag in der *Gazeta de Madrid* erschienen ist: „violando todos los derechos que no desconocen, y aun han respetado las naciones mas bárbaras“[382] (sie verletzten alle Regeln, die sogar den barbarischsten Nationen nicht unbekannt und von diesen respektiert wurden).

[382] Anonymus (5. September 1808: 159).

Desastre 39

Ohne Zweifel zeigt *Desastre 39* „die unmenschlichste Szene“[383] der gesamten Serie. Zwei entblößte Männer sind an einen Baum gefesselt. Ein anderer wurde enthauptet und ebenfalls am Baum aufgehängt. Insgesamt sind also drei Männer getötet worden. Der Mann links ist an den Füßen gefesselt. Die Bildlegende *Grande hazaña con muertos.* (*Großtat mit Toten*) bringt die Verachtung gegenüber den Schandtaten der hier nicht abgebildeten Täter zum Ausdruck.

Enthauptung, Kastrierung, Verstümmelung – diese Varianten körperlicher Verletzung hat Goya in dieser Darstellung vereint. Sie sind in der Memoirenliteratur des Spanischen Unabhängigkeitskrieges dokumentiert worden. So schreibt Jacques-Barthélemy Salgue (1760–1830) in seinen *Mémoires pour servir à l’histoire de France* (*Memoiren, die der Geschichte Frankreichs dienen sollen*):

[383] Bihalji-Merin (1985: 158).

Lorsque nos soldats isolés tomboient entre les mains de l'ennemi, ils expiroient dans d'horribles supplices. On rapprochoit avec effort des branches d'arbres éloignées, on y attachoit ces malheureux; on abandonnoit ensuite ces branches à leur movement naturel, et elle emportoient avec elles les membres de leurs victimes; d'autres étoient écorchés ou sciés vivans.[384]

Wenn unsere Soldaten einzeln in die Hände des Feindes fielen, starben sie unter schrecklichen Qualen. Dann wurden mit Kraftaufwand die Äste weit auseinanderstehender Bäume zusammengeführt, man befestigte diese Unglücklichen daran; man überließ dann diese Äste ihrer natürlichen Bewegung, und sie trugen die Gliedmaßen ihrer Opfer mit sich fort; andere wurden bei lebendigem Leib gehäutet oder zersägt.

Sylvain Larreguy de Civrieux (1796–1874), der als sechzehnjähriger Kadett am Spanienfeldzug Napoleons teilnahm, berichtet über den Anblick, der sich ihm im Juli 1812 auf dem Durchzug auf der Route von Canfranc nach Jaca in Aragón bot:

A plusieurs reprises nous vîmes le sol ensanglanté; et, dès lors, nous ne tardions pas à découvrir l'horrible spectacle d'un ou de plusieurs hommes pendus à des branches d'arbres, tantôt par la tête, tantôt par les pieds; quelques-uns étaient en decomposition; leurs bras, leurs têtes pendants conservaient leurs anciennes formes dessinées par les vers mouvants qui en avaient rongé les chairs. D'autres, plus frais, encore sanguinolents, accusaient un crime plus recent; presque tous ces cadavres balançaient, attaché au milieu du corps, un écriteau grossier, promettant un sort semblable aux Espagnols qui se dévoueraient à nos armes, ou aux Français nouveaux venus sur cette terre de malédiction.[385]

Wir sahen mehrmals den Boden blutbefleckt, und dann dauerte es nicht lange, bis wir das schreckliche Schauspiel eines oder mehreren Männer entdeckten, die an den Ästen der Bäume hingen, mal mit dem Kopf, mal an den Füßen; einige waren schon in Verwesung begriffen; ihre herabhängenden Arme und Köpfe hatten noch ihre vorherigen Formen, gezeichnet von den wimmelnden Würmern, die ihr Fleisch zerfressen hatten. Andere, frischer, noch blutend, ließen auf ein jüngeres Verbrechen schließen; fast allen diesen Leichen baumelte in der Mitte ihres Körpers eine obszöne Schrifttafel, die den Spaniern, die sich uns anschließen würden, oder den Franzosen, die neu in dieses verfluchte Land gekommen waren, ein ähnliches Schicksal versprach.

[384] Salgue (1826: 27).
[385] Larreguy de Civrieux (1912: 11–12).

Ähnliches berichtet Pierre-Irénée Jacob (1782–1855), der als Apotheker die französische Armee in Spanien begleitete, in seinen Tagebuchaufzeichnungen über ein Ereignis im Jahre 1811:

> A peu près vers le même temps, les *guerilleros* entreprirent une vengeance d'une atrocité révoltante et qui leur réussit.
>
> Il y avait à Ségovie à la tête de trente ou quarante cavaliers que formaient le noyau de ce que l'on appelait les chasseurs de Castille, un ancien moine espagnol nommé le capitaine Penillas, homme très brave, portant bien la moustache et de belle allure militaire. Quand quelque *guerilla* paraissait dans les environs il se mettait à la tête de ses hommes et s'efforçait de les éloigner. Dans d'autres circonstances, il faisait des incursions dans les villages pour faire arriver des vivres ou rentrer les contributions. Son double caractère de moine apostat et de soldat *josefino* l'avait fait prendre en grande haine par ses compatriotes. On lui tendit un piège dont le malheureux ne sut pas se garantir. Quelques *guerilleros* en petit nombre vinrent se montrer aux portes de Ségovie; Penillas se mit à leur poursuite; et, beaucoup mieux monté que les hommes de sa troupe, il les devança trop et fut pris par des *guerilleros* embusqués, malgré la plus vigoureuse résistance. On exerça sur lui les plus affreuses cruautés et le lendemain la ville fut épouvantée d'un spectacle de *Cannibales*: les quatre membres de Penillas avaient été exposés pendant la nuit aux quatre coins de la ville et sa tête dans un sac avait été jetée à la porte du Palais du gouverneur.
>
> Les mœurs d'un peuple se manifestent par un tel acte: l'Espagne n'a rien d'européen; c'est une Afrique, une Arabie baptisée et se croyant chrétienne.[386]
>
> Ungefähr zur selben Zeit begannen die Guerilleros einen Rachefeldzug von empörender Grausamkeit, der ihnen auch gelang.
>
> In Segovia führte ein ehemaliger spanischer Mönch namens Hauptmann Pinilla, ein sehr tapferer Mann, der einen imposanten Schnurrbart trug und militärisch fesch aussah, eine Gruppe von 30 oder 40 Kavalleristen an, die den Kern der sogenannten Jäger von Kastilien bildeten. Wenn eine Guerilla in der Nähe auftauchte, stellte er sich an die Spitze seiner Männer und versuchte, sie zu vertreiben. Unter anderen Umständen überfiel er Dörfer, um Lebensmittel zu besorgen oder Abgaben einzutreiben. Sein Doppelcharakter als abtrünniger Mönch und josefinischer Soldat führte dazu, dass er von seinen Landsleuten sehr gehasst wurde. Man stellte ihm eine Falle, vor der sich der Unglückliche nicht zu schützen vermochte. Einige wenige Guerille-

[386] Jacob (September 1966: 195).

ros tauchten vor den Toren Segovias auf; Pinilla nahm ihre Verfolgung auf; und da er viel besser beritten war als die Leute seiner eigenen Truppe, kam er ihnen zu weit voraus und wurde trotz des stärksten Widerstands von Guerilleros, die sich in einem Hinterhalt versteckt hatten, ergriffen. Man verübte an ihm die scheußlichsten Grausamkeiten, und am nächsten Tag wurde die Stadt von einem *Kannibalen*-Spektakel erschreckt: Die vier Gliedmaßen von Pinilla waren über Nacht an den vier Ecken der Stadt zur Schau gestellt und sein Kopf in einem Sack vor die Tür des Gouverneurspalastes geworfen worden.

Die Sitten eines Volkes zeigen sich in einem solchen Akt: Spanien hat nichts Europäisches; es ist ein Afrika, ein Arabien, das getauft wurde und sich für christlich hält.

Bei Pierre-Irénée Jacob taucht das im 18. Jahrhundert weit verbreitete Vorurteil von Spanien als Afrika Europas auf. José Pinilla gehörte ursprünglich dem Dominikanerorden an, den er verlassen hat.[387] Er kämpfte zunächst gegen die Franzosen, lief aber dann zu ihnen über und kämpfte gegen die spanischen Partisanen. Der Guerillero Juan Abril lockte den *afrancesado* (Französling) Pinilla in einen Hinterhalt und tötete ihn auf grausame Weise.[388] Nur Sacristán, der zweite Anführer, kam frei und konnte in Segovia über die Gefangennahme seines Chefs berichten. Über die beiden kursierte das folgende Spottgedicht:

En la cuesta de la Varga
dijo Pinilla:
Sacristán, que me cogen
los de guerrilla.[389]

Auf dem Hügel La Varga
sagte Pinilla:
Sacristán, mich fangen
die der Guerilla.

Der preußische Oberst Andreas Daniel Berthold von Schepeler (1780–1849), der von 1810 bis 1823 in Spanien lebte, berichtet in seiner 1829 erschienenen *Geschichte der Spanischen Monarchie von 1810 bis 1823* eine etwas andere Version des Vorfalls, den er auf den 16. Oktober 1811 datiert:

[387] Zu José Pinilla vgl. Gil Novales (2009a: 75–76).
[388] Zu Juan Abril vgl. Martínez Laínez (2007: 263 und 329).
[389] Zitiert nach Laínez (1964: 375).

> Anfang Oktbr. durchzog Abril einen solchen Strich nahe Madrid, und einzelne Soldaten machten kühne Beute. Den 16. lockte er aus Segovia die Guerilla des Dominikaner-Mönchs Penilla, zu Joseph übergetreten, und ließ ihn, mit 8 der Seinigen gefangen, erschießen.[390]

Die zerstückelten Körper gehören zu den erschütterndsten Motiven der *Desastres de la Guerra*. In *Desastre 39* sind es drei Leichen, aufs Grausamste zerteilt, die an einen Baumstamm mit Seilen befestigt oder, wie der Kopf rechts, auf eine Astgabel aufgesteckt wurden. Drei Männer wurden verstümmelt, weil es sich vermutlich um Verräter handelte, hier Opfer von Lynchjustiz. Es handelt sich um wohlproportionierte Körper, die dem klassischen Schönheitsideal durchaus entsprechen würden. Doch wendet Goya die ideale Schönheit ins Gegenteil, er zeigt, wie die schönen Körper aufs Erbärmlichste enden. Die Positionen der Männer implizieren Referenzen auf traditionelle Sujets: Der an den Füßen gebundene und aufgehängte alte Mann evoziert Marsyas.[391] Goya spielt also hier auf einen antiken Mythos an, der für aktuelle Kriegsgräuel aktualisiert wird. Im musikalischen Wettstreit besiegt der Lyra spielende Gott Apoll den Aulos spielenden Satyr Marsyas, worauf der Sieger den unterlegenen Rivalen zur Strafe für seine Hybris an einem Baum aufhängen und bei lebendigem Leib häuten lässt.[392] Die mittlere Gestalt erinnert an Darstellungen des Martyriums des heiligen Sebastian.[393] Die einzelnen Fleischstücke sind entmenschlicht, der Mensch ist zerstückelt.

Aus der Antike sind zahlreiche Darstellungen des an den Händen aufgehängten Marsyas erhalten, in Form von Gemmen, Statuen oder Vasen. In der Renaissance, in der das antike Thema wiederbelebt wurde, gibt es seit dem 16. Jahrhundert erstmals Darstellungen, auf denen er kopfüber an den Füßen aufgehängt wird.[394] Auch die Kastration wird integraler Bestandteil der Marsyas-Darstellungen, wie beispielsweise in derjenigen des Giulio Romano im *Palazzo del Te* in Mantua von 1527, in der die Schindung erstmals offen und in ihrer ganzen Grausamkeit gezeigt wird.[395] Beeinflusst von dieser Darstellung ist eines der heute bekanntes-

[390] Schepeler (1829: 569).
[391] Vgl. Pérez Sánchez/Sayre (1989: 200–201, Nr. 89).
[392] Zum Marsyas-Mythos vgl. Baumstark/Volk (1995), Renner/Schneider (2006), Seemann (2006).
[393] Vgl. Licht (2001: 196).
[394] Vgl. Marano (1998: 160–164).
[395] Vgl. Marano (1998: 155–156), Bohde (2006: 138; 139, Abb. 2).

ten Gemälde des Marsyas, in dessen Zentrum die Schindung steht, Tizians um 1568 entstandene *Schindung des Marsyas*, ein erst in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts wiederentdecktes Gemälde, das Goya allerdings nicht bekannt gewesen sein konnte.[396] Auch hier sind die Beine des kopfüber hängenden, nackten Marsyas an die Äste eines Baumes gebunden. Das Aufhängen an einen Baum war ursprünglich als „eine Opferhandlung"[397] gemeint und stets eng mit dem Marsyas-Mythos verbunden.

Abb. 32: Jusepe de Ribera: *Apoll und Marsyas*

Goyas Radierung lässt auch an die Gewaltdarstellungen des spanischen Barockmalers Jusepe de Ribera (1591–1652), in Italien *Lo Spagnoletto* genannt, denken. Einige mythologische Gewaltdarstellungen Riberas finden sich auf zwei 1632 entstandenen Gemälden: das eine von Ixion, der auf

396 Vgl. Marano (1998: 170–197), Bohde (2006), Sofsky (2011: 136–147).
397 Seemann (2006: 109).

einem sich rasch drehenden Rad angekettet ist,[398] das andere von Tityos, der wie Prometheus an einem Felsen gefesselt ist und dessen sich beständig erneuernde Leber von einem Adler gefressen wird,[399] vor allem aber auch in Riberas Darstellung von Apoll und Marsyas von 1637, in der der spannungsgeladene Moment vor der grausamen Schindung zu sehen ist.

Goya kannte dieses Gemälde von Ribera aus eigener Anschauung, da es sich bis 1813 in der Gemäldesammlung von Manuel de Godoy befand, zu der er Zugang hatte.[400] Auf Riberas Gemälde wird Marsyas, auf dem Rücken liegend, von Apoll vor einem kahlen Baum gehäutet, doch im Gegensatz zu Ribera zeigt Goya nicht den Vollzug der Folterungen und die Qual der Gemarterten, sondern nach vollendeter Tat die zerstückelten Körper der Getöteten.[401] Des Weiteren lässt sich Riberas 1624 entstandene Radierung mit der Darstellung des Martyriums des heiligen Bartholomäus anführen, der, ebenfalls an einem kahlen Baumstumpf gefesselt, von einem Schinder enthäutet wird; hier zeigt Ribera nicht die vorbereitenden Maßnahmen, sondern die Brutalität der Schindung selbst, wobei das Leiden des Opfers im Zentrum der Betrachtung steht.[402]

398 Vgl. Scholz-Hänsel (2000: 50; 51, Abb. 41).

399 Vgl. Scholz-Hänsel (2000: 50 und 52; 52, Abb. 42).

400 Das Gemälde wechselte dann in den Besitz von Godoys Ehefrau, der Condesa de Chinchón. Vgl. Rose-de Viejo (2001: 139 und 152, Abb. 8) und (2003: 320 und 322, Abb. 5) und (2010: 460).

401 Vgl. Scholz-Hänsel (2000: 52–53; 54, Abb. 44, und 55, Abb. 46).

402 Vgl. Scholz-Hänsel (2000: 131, Abb. 118), Giuliani (2006: 36 und 38–39; 37, Abb. 3).

Desastre 40

Eine Frau ringt mit einem riesigen dunklen Tier, das einem großen Hund ähnelt. Mit weit gespreizten Beinen auf dem Boden Halt suchend, stemmt sie sich ihm mit aller Kraft entgegen und schlitzt ihm mit einem Messer den Hals auf. Aus seinem geöffneten Maul speit das hässliche Ungeheuer Feuer. Es ist kein natürliches, in der Natur existierendes reales Tier, sondern eine allegorische Darstellung des Krieges. Der Lichteinfall auf die Szene erfolgt von links oben, auf die Rückenpartie der Frau, doch bleibt das Untier im Schatten und kontrastiert mit dem Hintergrund, der im linken Drittel hell und rechts dunkel gestaltet ist. Die Bildlegende *Algun partido saca.* (*Irgendeinen Nutzen zieht sie daraus*) verweist auf den Nutzen, den man daraus ziehen kann, ohne diesen genauer zu spezifizieren oder zu kontextualisieren. Doch welcher Nutzen ist gemeint? Nutzen für wen? Ist es der Eigennutz, den jemand aus dem Krieg

für sich zu ziehen versteht? Oder ist es der Nutzen für das Gemeinwohl, der selbst aus der Tat nur eines einzelnen Individuums besteht?

In jedem Fall geht es um Widerstand mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln: „Die Kraft der Bewegung und die Gewalt des zustoßenden Messers sprechen von dem beharrlichen Willen der Widerstandskämpfer. Ein Hoffnungsbild der Verzweiflung“[403].

[403] Bihalji-Merin (1985: 159).

Desastre 41

Viele Menschen retten sich und andere vor den Flammen eines lodernden Feuers. Die Bildlegende *Escapan entre las llamas.* (*Sie entkommen zwischen den Flammen*) nennt lediglich das Thema der Radierung. In der Bildmitte sieht man zwei Männer, die mit vereinten Kräften eine in Ohnmacht gefallene junge Frau, deren Kopf zur rechten Seite gefallen ist, zwischen sich wegtragen und sie so aus dem Flammeninferno retten. In der überstürzten Hast ist ihr Kleid so weit heruntergerutscht, dass ihr Busen entblößt ist. Rechts daneben trägt ein Mann eine alte Frau mit Kopftuch auf dem Rücken, die ihn mit beiden Armen umklammert, beide Augen geschlossen. Im Getümmel kann man mehrere Köpfe von Kindern ausmachen, die angstvoll schreien, was man an ihren weit geöffneten Mündern sieht. Die Frau am linken Bildrand hält sich die Augen mit beiden Händen zu. Ein Mann eilt auf sie zu und umklammert sie, um sie aus der Gefahrenzone herauszureißen. Andere konnten sich nicht mehr vor den Flammen retten: Im Hintergrund sieht man die Sohlen der nackten

Füße einer Person, die auf dem Rücken liegt, rechts daneben den leblosen Körper eines Mannes, der bäuchlings auf dem Boden liegt, den Kopf so zur Seite gewendet und uns zugedreht, dass man sein Gesichtsprofil erkennen kann. Am rechten Bildrand sieht man eine alte Frau, die zu Boden gestürzt ist und, hilflos auf dem Rücken liegend, die Arme nach oben reckt. Sie ist in Lebensgefahr, da die fliehende Menge dabei ist, sie zu überrennen und niederzutrampeln.

Desastre 42

Mit *Desastre 42* beginnt eine Abfolge von vier Radierungen, deren Thema die Flucht ist. Gezeigt werden fliehende Individuen, aber auch eine Massenpanik. Allen vier Blättern ist gemeinsam, dass die Fluchtursache ausgeblendet wird und so im Ungewissen bleibt. Diese ahnt man zwar, und eine Erklärung ergibt sich aus dem Kontext des Krieges, aber dennoch bleibt alles vage. Ebenso wie die Fluchtursache ist auch das Ziel, wohin die Menschen fliehen, nicht zu sehen. Es handelt sich also allem Anschein nach um eine ziellose und planlose Flucht.

In *Desastre 42* ergreift eine Gruppe von Mönchen in Panik die Flucht. Die Gesichter der Fliehenden sind detailliert dargestellt, weisen meist aber karikatureske Züge auf. Ob es sich bei den fliehenden Menschen im Hintergrund – in Rückenansicht – um weitere Mönche handelt oder nicht, ist unklar. Die Bildlegende *Todo vá revuelto.* (*Alles geht drunter und drüber*)

ist sehr allgemein gehalten und bezieht sich generell auf die Folgen des Krieges. Doch die Darstellung ist spezifischer, als es zunächst den Anschein hat, und zeigt ein konkretes Beispiel, bei wem hier alles drunter und drüber geht. Es handelt sich um Mönche aus unterschiedlichen Orden: Eine solche Vermischung ist ungewöhnlich. Obwohl die Kleriker als dichtgedrängte Gruppe fliehen, wenden sie doch ihre Blicke in unterschiedliche Richtungen. Jeder der Fliehenden geht in eine andere Richtung voran, was ihre Orientierungslosigkeit zeigt. Zudem bietet der kahle Boden, ohne jegliche Vegetation, keinerlei Orientierungspunkte.

Die Bildlegende erweist sich als mehrdeutig, denn das Verb *revolver* bezeichnet nicht nur eine Bewegung, die etwas in seiner Lage verändert, ein Umdrehen oder Umwenden von etwas,[404] sondern meint auch: beunruhigen oder Unruhe erzeugen, eventuell auch durch Intrigen.[405] Insbesondere Täuschung und Betrug werden mit *revolver* oder dem Adjektiv *revuelto* assoziiert.[406] Metaphorisch kann das Verb *revolver* aber auch als Synonym für *reflektieren* oder *über etwas nachdenken* verwendet werden.[407] Für die innere Ausgeglichenheit oder Unruhe des Menschen war nach der Auffassung der Zeit und den damals immer noch gültigen Lehren der traditionellen Humoralpathologie das Verhältnis der vier Körpersäfte zueinander ausschlaggebend. So meinte der Ausdruck *revolver los humores* eine Störung dieses Gleichgewichts der Säfte, was nach der damaligen medizinischen Auffassung zur inneren Unruhe führen musste.[408]

---

404 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 614): „Menear una cosa de un lado à otro, moverla al rededór ù de arriba abaxo“ (Etwas von einer Seite zur anderen bewegen, es rundherum oder auf und ab bewegen).

405 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 614): „Vale tambien inquietar, enredar, mover sediciones, causar disturbios y dessazónes“ (Es bedeutet auch verunsichern, Zwietracht säen, Aufruhr schüren, Unruhe und Unwohlsein hervorrufen).

406 Zu zwei Bedeutungen von *revuelto* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1817: 764): „Inquieto, travieso, enredador“ (Unruhig, spitzbübisch, betrügerisch) und „Intrincado, revesado, dificil de entender“ (Verwickelt, verworren, schwer zu verstehen).

407 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 614): „Metaphoricamente vale discurrir, imaginar, ò vacilar en varias cosas ò circunstancias, reflexionandolas“ (Metaphorisch bedeutet es auch soviel wie über verschiedene Dinge oder Umstände diskutieren, nachdenken oder hin und her schwanken, indem man über sie nachdenkt).

408 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 615): „REVOLVER LOS HUMÓRES. Phrase que además del sentido recto, que es alterarse en el cuerpo: vale perturbar la paz, inquietar, ò alterar“ (Die Säfte durcheinanderbringen. Wendung, die außer dem wörtlichen Sinn *den Körper durcheinanderbringen*, bedeutet: den Frieden stören, beunruhigen oder in Unruhe versetzen).

Tatsächlich ist das Thema der Radierung die Situation für die Mönche nach der offiziellen Auflösung aller Orden in Spanien durch das Dekret vom 18. August 1809 des in Madrid durch Napoleon eingesetzten Königs Josef I., seines Bruders:

> Todas las Ordenes Regulares, Monacales, Mendicantes y Clericales exîstentes en los dominios de España quedan suprimidas; y los individuos de ellas, en el término de quince dias, contados desde el de la publicacion del presente Decreto, deberán salir de sus conventos y claustros, y vestir hábitos clericales seculares.[409]

> Alle regulären Orden, Klöster, Bettelorden oder klerikalen Orden in den Herrschaftsgebieten Spaniens werden hiermit aufgehoben; und ihre Mitglieder müssen innerhalb von fünfzehn Tagen nach Veröffentlichung dieses Dekrets ihre Konvente und Klöster verlassen und weltliche klerikale Gewänder tragen.

In *Desastre 42* werden also die Konsequenzen der neuen politischen Rahmenbedingungen für die Mönche gezeigt. Auf die Auflösung der Klöster dürfte sich demnach auch die Bildlegende *Todo va revuelto.* (*Alles geht drunter und drüber*) beziehen.

Links im Hintergrund ist eine Gruppe von Mönchen versammelt, von denen die vorderen in Rückenansicht gezeigt werden. Ganz links ist eine Gestalt im Seitenprofil abgebildet, deren Rückenpartie vom linken Bildrand geschnitten wird. Sie hält sich die Hände so an den Kopf, als würde sie sich die Ohren zuhalten oder ihrer Verzweiflung mit dieser Geste Ausdruck verleihen. Ob diese Gruppe sich von uns wegbewegt, also in die Gegenrichtung der Mönche im Vordergrund, oder sich dort versammelt hat, lässt sich nicht eindeutig entscheiden.

Die beiden vorderen Männer sind Dominikaner, was sich aus ihrem weißen Habit mit dem weißen Schulterüberwurf mit Kapuze und dem darüber getragenen schwarzen Chormantel (*Capa*) ergibt. Der vordere Dominikaner trägt auf Brusthöhe ein Skapulier mit einem weißen Kreuz mit vier gleichlangen Kreuzarmen: ein Dominikuskreuz. Er hat die Fäuste geballt und breitet seine Arme nach vorne aus. Auffällig bei dem älteren Dominikaner links ist der geschlossene Mund mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln.

---

[409] *Prontuario* (1810: 304).

Die Geste des Mannes, der die geballten Fäuste nach vorne hält, entspricht dem sprachlichen Ausdruck *a puño cerrado* (mit geballter Faust), der besagt, dass etwas ganz sicher oder heftig ist.[410] Demnach könnte die Geste der geballten Fäuste also auch im Sinne einer Bekräftigung oder Bestätigung gedeutet werden. Aber auch Täuschung kann die Faust signalisieren. So verzeichnet das Wörterbuch der Akademie den Ausdruck *pegarla de puño*, was bedeutet, dass man jemanden vollkommen täuscht oder hintergeht.[411] Es gibt im Spanischen auch den Ausdruck *ser de la cofradía del puño cerrado* oder *ser de la Virgen del puño*, was so viel wie *sehr geizig* oder *knauserig* bedeutet.

Der Dominikanerorden war der Inquisition eng verbunden, denn seit ihrem Beginn Anfang des 13. Jahrhunderts waren meist Dominikaner führende Inquisitoren. So wurden die Dominikaner mit einem lateinischen Wortspiel *domini canes* (Hunde des Herrn) genannt. Selbst der Ordensgründer Domingo de Guzmán (1170–1221) wurde später postum mit der Inquisition in Verbindung gebracht, obwohl es sie zu seinen Lebzeiten noch gar nicht gab, so auf dem in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstandenen berühmten Inquisitionsgemälde *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (*Autodafé unter dem Vorsitz des heiligen Domingo de Guzmán*) von Pedro Berruguete (1445/50–1503).[412]

Die Mönche hinter den Dominikanern sind Kapuziner: Ihr Habit ist in der Realität braun, was hier in Schwarz wiedergegeben wird. Die Kapuze ist bei den Kapuzinern am Habit angenäht und etwas länger und spitzer als bei den Franziskanern. Der Mönch, der rechts außen steht, lässt sich wegen seiner Kapuze und seinem langen Bart ebenfalls als Kapuziner identifizieren.

---

410 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 438): „A *puño* cerrado. Phrase adverb. que significa con fuerza ò con eficacia“ (Mit geballter *Faust*. Adverbialer Ausdruck, der *mit Kraft* oder *Wirkung* bedeutet). Vgl. Terreros y Pando (1788: 3. Bd., 246): „A PUÑO CERRADO, lo mismo que fuerte y violentamente“ (MIT GEBALLTER FAUST, dasselbe wie stark und heftig).

411 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 438): „Phrase que vale engañar à uno enteramente con cosa substanciál“ (Ausdruck, der bedeutet: jemanden mit einer grundlegenden Sache völlig zu täuschen).

412 Öl auf Holz, 154 x 92 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: P00618).

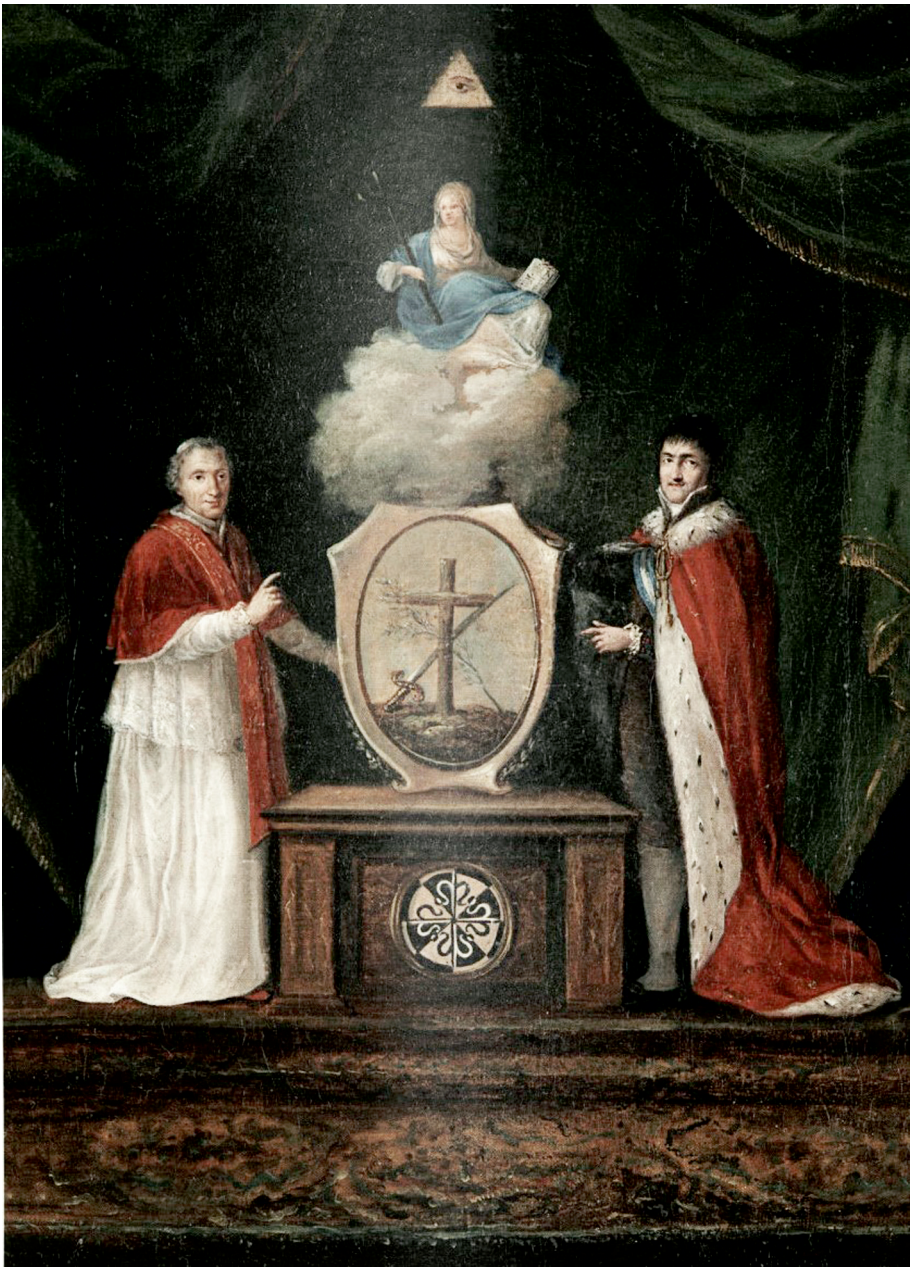


Abb. 33: Bartolomé Montalvo: *Triumph der Inquisition*

Ein Franziskanermönch mit Tonsur ist in der unteren rechten Bildecke abgebildet, als Bruststück und das Gesicht im Halbprofil. Er hält eine Bildtafel in den Händen, die er in Sicherheit gebracht hat und jetzt mit dem unteren Rand an seinen Körper presst, um sie zu schützen. Der Mönch schaut das Bild, das er vor sich hält, nicht an, sondern wendet den Kopf etwas seitlich nach rechts, auf uns gerichtet. Er hat die Augen geschlossen, den Mund etwas geöffnet. Da er die Bildtafel etwas schräg hält, sieht man, was auf ihr abgebildet ist, auch wenn der obere Teil durch den rechten Bildrand abgeschnitten wird. Man kann ein Schwert erkennen, von dem man den Griff und einen Teil der Klinge sehen kann, mit jeweils einem Olivenzweig mit Blättern an jeder Seite daneben.[413] Das Schwert ist ein Glockendegen, mit einem Griff mit einer sogenannten Glocke mit einer Parierstange. Zu sehen ist ein solcher Degen auch auf *Capricho 21*. Die Abbildung ähnelt dem Wappen der spanischen Inquisition mit einem zentralen Kreuz, das sich aus der Erde erhebt und die geistliche Dimension der Institution symbolisiert, mit dem Olivenzweig (Ölzweig) links daneben, als Symbol der Gnade (gegenüber den Reumütigen), und dem Schwert rechts daneben, als Symbol der Strafe (für die Häretiker).

Anlässlich der Wiedereinführung der Inquisition durch König Ferdinand VII. nach dessen Rückkehr nach Spanien malte Bartolomé Montalvo (1769–1846) im Jahr 1815 das Gemälde *Triunfo de la Inquisición* (*Triumph der Inquisition*).[414] Das Wappen des Heiligen Offiziums der Inquisition mit Kreuz, Ölzweig und Schwert ist hier zentral plaziert. Links steht Papst Pius VII., rechts König Ferdinand VII. Beide weisen mit der Hand auf das Wappen.

Albert Jean Michel de Rocca (1788–1818), der zweite Ehemann von Mme de Staël, der als Husarenoffizier in Napoleons Armee in Spanien diente, schreibt in seinen Memoiren über die Folgen der Aufhebung der Klöster und die Reaktion der Spanier:

> La réduction des ordres religieux, et l'abolition de l'inquisition que les autorités françaises venaient de proclamer, loin de faire regarder les Français comme des libérateurs, augmentèrent la haine violente que leur portaient le clergé et ses nombreux zélateurs. Les religieux de tous les ordres qui avaient été renvoyés de leurs couven[t]s, se répandaient dans les pays, et ils allaient de toutes

[413] Vgl. Vega (2008c: 196).
[414] Vgl. *Ilustración y liberalismo* (2008: 238–239).

parts prêcher contre nous. Couvrant d'un zèle saint le ressentiment qu'ils avaient de la perte récente de leurs biens, ils cherchaient à exciter le peuple contre les Français par tous les moyens possibles. Les prêtres disaient hautement que l'inquisition n'avait été établie que contre les étrangers; que sans l'inquisition tous les principes religieux auraient été détruits depuis longtemps en Espagne, comme ils l'étaient depuis plus de vingt années en France.

L'inquisition était fort adoucie depuis un siècle; elle n'inspirait plus aucune crainte aux Espagnols; et des hommes éclairés avaient même fini par la regarder comme un moyen nécessaire à un gouvernement faible, pour contenir le peuple et réprimer la puissance du clergé inférieur. Les pauvres se demandaient où ils iraient chercher dans les années de disette, la nourriture journalière qu'ils recevaient auparavant aux portes des couven[t]s.

Ce peuple religieux ne concevait pas comment des institutions qu'il croyait avoir toujours existé, pouvaient jamais cesser; et dans ces temps de malheurs, tous les changemen[t]s faits par des mains ennemies lui paraissaient des impiétés.[415]

Die Auflösung der religiösen Orden und die Abschaffung der Inquisition, die die französischen Behörden gerade verkündet hatten, führten nicht dazu, dass die Franzosen als Befreier angesehen wurden, sondern verstärkten den heftigen Hass, den der Klerus und seine zahlreichen Eiferer gegen sie hegten. Die Geistlichen aller Orden, die aus ihren Klöstern entlassen worden waren, verteilten sich im Land und predigten überall gegen uns. Indem sie ihren Ärger über den jüngsten Verlust ihrer Güter unter heiligem Eifer verbargen, versuchten sie, das Volk auf jede erdenkliche Weise gegen die Franzosen aufzuhetzen. Die Priester tönten überall, die Inquisition sei nur gegen die Fremden eingerichtet worden; ohne die Inquisition wären alle religiösen Prinzipien in Spanien seit langem zerstört worden, wie das in Frankreich seit über zwanzig Jahren der Fall sei.

Die Inquisition war seit einem Jahrhundert sehr milde geworden; sie flößte den Spaniern keine Furcht mehr ein; und aufgeklärte Männer hatten sie schließlich sogar als notwendiges Mittel einer schwachen Regierung angesehen, um das Volk zu zügeln und die Macht des niederen Klerus zu unterdrücken. Die Armen fragten sich, wo sie in Hungerjahren die tägliche Nahrung hernehmen sollten, die sie früher an den Klosterpforten erhalten hatten.

Dieses religiöse Volk konnte sich nicht vorstellen, wie Institutionen, von denen es glaubte, dass es sie schon immer gegeben habe, jemals aufhören könnten, und in diesen Zeiten des Unglücks erschienen ihm alle Veränderungen, die von feindlichen Händen vorgenommen wurden, als Frevel.

[415] Rocca (^{2}1814: 59–60).

Desastre 43

Wie die Bildlegende *Tambien esto.* (*Auch dies*) deutlich macht, handelt es sich auch hier um Mönche auf der Flucht, diesmal ausschließlich Franziskaner, mit Tonsuren und in schwarzen Kutten. Man sieht sie in Rückenansicht, wie sie nach links einen Abhang herunterlaufen, zwei von ihnen mit ausgebreiteten Armen und erhobenen Händen. Im Hintergrund, am Fuße des kahlen Hügels, befindet sich eine dichtgedrängte Ansammlung von Mönchen mit Tonsur und Habit und Nonnen mit Schleier, deren statisches Verharren mit der raschen Laufbewegung der drei Personen links kontrastiert. Die Gruppe wird rechts von aufragendem, dichtem Buschwerk umrahmt, das im unteren Bereich niedriger ist und an eine schwarzgekleidete Gestalt heranreicht, die auf dem Boden sitzt und – im Seitenprofil – nach rechts gewendet ist.

Das Besondere an der Darstellung der drei Mönche ist Goyas Gestaltung ihrer Bewegungen, denn anhand der drei Männer zeigt er die Abfolge von drei aufeinanderfolgenden Phasen der Laufbewegung. Dadurch

verstärkt er den Eindruck der Dynamik der Laufenden. Der Mann hinter dem vordersten Mönch setzt quasi dessen Bewegung fort, mit einem seitlichen Schritt nach vorne, wodurch die Figur etwas zur Seite gedreht wird, aber sein rechter Fuß ist zwischen den Beinen der vorderen Gestalt erkennbar, so dass hier die Bewegung des einen Mannes in die des anderen überzugehen scheint. Der dritte laufende Mönch weiter im Hintergrund scheint wiederum die Laufbewegung des Mannes hinter ihm fortzusetzen. Die drei Mönche laufen auf einem abschüssigen Gelände nach hinten. Diese abwärts gerichtete Neigung wird durch die Kontur des Hügels im Hintergrund verstärkt, der ebenfalls durch seine Diagonalität eine Abschüssigkeit suggeriert, die nach links unten führt.

Desastre 44

Die Bildlegende *Yo lo vi.* (*Ich sah es*) ist die berühmteste und am meisten zitierte der gesamten Serie, denn hier wird der Anspruch des Künstlers auf Augenzeugenschaft und Authentizität des Dargestellten zum Ausdruck gebracht, als getreue Abbildung der Realität, die er selbst gesehen habe. Dies steht im Widerspruch zum Haupttitel der Sammlung.

Dem Betrachter eröffnet sich der Blick ausschließlich auf die Fliehenden, so als stünde er unmittelbar vor ihnen. Die Verfolger, vermutlich französische Soldaten, befinden sich rechts außerhalb des Bildraums, worauf sowohl die Fluchtrichtung als auch die nach rechts gerichteten angsterfüllten Blicke einiger Flüchtender hindeuten.

Die vorderste Gruppe bilden eine Mutter mit einem Säugling auf dem Rücken und ein Kleinkind an ihrer Seite. Es ist eine Frau aus dem einfachen Volk, worauf ihre schlichte Kleidung hindeutet, vermutlich eine Bäuerin, was durch ihr Schuhwerk angedeutet wird, denn sie trägt Schnürschuhe aus Lederriemen (*alpargatas*). Breitbeinig postiert, wendet sie sich, entgegen der Fluchtrichtung, nach rechts und packt das Kind vor

ihr, das in der Eile auf die Knie gestürzt ist, am Arm und zieht es hoch und zu sich. Es handelt sich um einen dramatischen Moment der Fluchtverzögerung, während dem das Kind, mit weit aufgerissenen Augen, nicht den Blick der Mutter sucht und deren Bemühungen unterstützt, sondern angsterfüllt und wie gebannt auf die Verfolger blickt.

Links davon fliehen zwei Männer: Der Mann links mit dem Zweispitz auf dem Kopf befindet sich im Lauf, mit erhobenem rechten Bein und weit ausholendem Schritt nach vorne stürzend. Er umklammert mit beiden Händen einen Geldbeutel, den Blick dorthin gerichtet, wohin er fliehen will.

Der Mann rechts bleibt einen Moment lang stehen, ebenso breitbeinig wie die Frau rechts, aber er schaut nicht zu der Mutter und ihrem Kind vor ihm, sondern er blickt angstvoll mit weit aufgerissenen Augen über sie hinweg in die Richtung der Verfolger, ebenso wie das Kind.

Die dritte Gruppe, die der Fliehenden hinter den beiden vorderen Gruppen, ist kompakt, dennoch lassen sich einzelne Individuen und Details ausmachen. Vorneweg reitet ein Mann auf einem Pferd. Diese Menschen eilen gerade aus einer Talsenke eine Anhöhe hoch. Am linken Bildrand befindet sich dichtes Buschwerk.

Den Hintergrund nimmt eine fein konturierte Landschaft ein: Auf dem Gipfel eines massigen Berges befindet sich ein kubisches Gebäude mit einem Turm, rechts daneben eine Burganlage, und noch ein Stück weiter nach rechts unten steht ein größeres Gehöft. Rechts am Fuß des Bergmassivs erstreckt sich ein Dorf, aus dem die Bewohner gerade fliehen. Der Hintergrund links ist durch dichte Schraffuren dunkel dargestellt.

Desastre 45

In der hereinbrechenden Dunkelheit fliehen einige Menschen vor ihren Verfolgern, die man hier nicht sehen kann. Ein dünnes Ferkel läuft ihnen voraus. Zwei Frauen tragen ihre Kinder. Die vordere Frau links hält in ihrer rechten Hand einen Hahn, dessen Kopf nach unten hängt, und trägt ihr Kind unten dem linken Arm, so als wäre es ein Bündel oder Gepäckstück. Die Frau dahinter trägt ihres auf der linken Schulter und hält ein rundes Objekt vor sich. Die Gestalt hinter den beiden Frauen beugt sich unter der Last schwerer Bündel. Die beiden Frauen haben individuell ausgeprägte Gesichter. Sie strahlen sogar eine ruhige Entschlossenheit und gewisse Gelassenheit aus, denn sie tun einfach das, was momentan erforderlich ist. Das Gesicht der Gestalt ganz rechts ist nicht zu erkennen, da es ganz in den Bündeln zu verschwinden scheint, die sie in höchster Anstrengung zu tragen versucht: schwankend, hin und her taumelnd. Im Gegensatz zu den beiden Frauen vor ihr, die ihre Kinder in Sicherheit bringen wollen, rettet diese Person ihren materiellen Besitz. Im Hinter-

grund lassen sich die Konturen weiterer fliehender Menschen ausmachen. Links trägt eine Frau ein Bündel auf dem Rücken. Rechts hat sich ein Mann ein Kind über seine rechte Schulter gelegt, um es so in Sicherheit zu bringen. Im Himmel über der gesamten Szene erhebt sich eine dräuende Wolkenmasse.

Die Gewähr der Augenzeugenschaft, die in der Bildlegende von *Desastre 44* zum Ausdruck gebracht wird, erstreckt sich aufgrund der Bildlegende *Y esto tambien.* (*Und das auch noch*) auch auf *Desastre 45*.

Das Motiv des Hahns, den eine der Frauen in der rechten Hand mit sich führt, könnte von der Emblematik inspiriert worden sein. In der 1764 in Perugia erschienenen, von Cesare Orlandi herausgegebenen und erweiterten Ausgabe des Emblembuchs *Iconologia* von Cesare Ripa, das Goya kannte, wird der Hahn der Allegorie der *Empietà* (Gottlosigkeit) als Attribut zugewiesen: „Tenga con braccio destro un Gallo“[416] (Sie soll im rechten Arm einen Hahn tragen), denn der Hahn sei „segno di Empietà“[417] (Zeichen der Gottlosigkeit). Bezieht man die emblematische Bedeutung in die Deutung der Radierung mit ein, so wäre der Hahn nicht nur ein Haustier, das wie das Schwein auf der Flucht mitgenommen wird, sondern es würde auch bedeuten, dass die Frau, die ihn trägt, längst ihr Gottvertrauen aufgegeben hat.

[416] Ripa (1765a: 327).
[417] Ripa (1765a: 327).

Desastre 46

Gerade ersticht ein französischer Soldat, mit einem Tschako auf dem Kopf, mit finsterer Miene einen Mönch in einer weißen Kutte. Mit geöffneten Händen breitet dieser seine Arme nach beiden Seiten hin aus, doch sein Blick ist abgewandt und bereits himmelwärts gerichtet. Links neben ihm liegt ein anderer Mönch, bereits niedergestochen, hingestreckt auf dem Boden. Im Hintergrund stehen zwei Männer, die aufrechtstehend die Szene beobachten. Die Bildlegende *Esto es malo.* (*Das ist schlimm*) enthält eine eindeutig negative Bewertung des Geschehens. Im Probedruck Hamburg steht die folgende alternative Bildlegende: „Esto va malo."[418] (Das läuft schlecht). Daraus ergibt sich eine alternative, geradezu zynische Sicht auf die Dinge, wenn man die Frage stellt: Für wen läuft es denn schlecht? Doch nur für die Mönche. Die Kirchenräuber und Mörder dagegen sind Kriegsgewinnler, für die es, zumindest im Augenblick, gut läuft ...

[418] Zitiert nach Schaar (1990: 153).

Desastre 47

Hier wird die Plünderung einer Kirche durch französische Soldaten dargestellt. Ein Mönch sinkt – entweder schwer verwundet oder bereits erstochen – an einer hölzernen Chorschranke nieder, während die Soldaten die Kirche ausrauben. Einer der Kirchenräuber trägt einen Sack auf dem Rücken, der mit Kerzenleuchtern vollgestopft ist, von denen er noch weitere unter dem Arm trägt. Er läuft gebeugt unter der schweren Last des Raubguts. Unter dem Sack erscheint der Fuß eines Kultobjekts, das er unter seinem linken Arm trägt. Unter dem rechten Arm eingeklemmt, trägt er ein Prozessionskreuz. Auch ein Kelch, eine Monstranz, ein Kandelaber und ein Bildnis der Jungfrau Maria befinden sich unter den geraubten Objekten.

Das Licht erhellt das Opfer der Plünderung, den niedergesunkenen Kleriker, wohingegen sich die Räuber im dunkleren Raum dahinter von dannen machen. Den linken Plünderer sieht man im Profil, aber sein Gesicht ist unter der Fellmütze verborgen. Zwischen seinen Beinen lugt der untere Teil der Scheide des Säbels hervor, den er an der linken Seite trägt.

Vom rechten Plünderer sieht man lediglich die dunkle Rückenpartie, doch kann man erkennen, dass er eine Uniform und eine für die französischen Soldaten übliche Kopfbedeckung trägt.

Die Bildlegende enthält die lapidare Kommentierung *Así sucedió.* (*So ist es geschehen*), doch bekräftigt sie auch, dass es sich um eine authentische Darstellung handelt, vergleichbar den Beteuerungen der Augenzeugenschaft in den Bildlegenden von *Desastre 44* und *45*. Solche Raubzüge in Kirchen und Klöstern waren tatsächlich bei Plünderungen der französischen Soldateska gang und gäbe. Am 17. Juni 1808 raubten französische Soldaten die Kirchen in Cuenca aus und töteten einen Pfründner, wie sich aus einem Bericht ergibt, der am 5. September 1808 im *Diario de Madrid* und am nächsten Tag in der *Gazeta de Madrid* erschienen ist:

> [...] entró la division al mando del general Caulanicuort,[419] dióse á saco la ciudad aquella noche, siendo la mas horrible, porque la obscuridad hacia mas espantoso el estrépito y quebrantamiento de puertas, violencia de casas, conventos, casas de piedad y templos: robaron todas las alhajas, custodias, con la magnífica de la catedral: se llevaron los vasos sagrados, dexando por el suelo las formas consagradas, destrozados los ornamentos y las imágenes: mataron varias personas, y entre ellas á un anciano y respetable prebendado[420] [...].[421]

> [...] die Division unter Befehl von General Caulaincourt marschierte ein und plünderte die Stadt in jener Nacht, die die schrecklichste war, weil die Dunkelheit den Lärm und das Aufbrechen von Türen, die Gewalttätigkeit in Häusern, Klöstern, Armenhäusern und Kirchen noch schrecklicher machte; sie stahlen alle Kostbarkeiten und Monstranzen, einschließlich der prächtigen der Kathedrale; sie nahmen die heiligen Gefäße mit und warfen die geweihten Hostien auf dem Boden, zerstörten den Schmuck und die Bilder; sie töteten mehrere Menschen, darunter einen alten, ehrwürdigen Pfründner [...].

Nach den Plünderungen, Morden und zahlreichen Vergewaltigungen, die die französischen Soldaten nach ihrem Sieg in der Schlacht bei Uclès am

---

[419] Recte: Caulaincourt. Gemeint ist der französische General Armand de Caulaincourt (1773–1827).

[420] Der *prebendado* (Pfründner) erhielt eine Art Rente, die *prebenda* (Pfründe oder Sinekure).

[421] Anonymus (5. September 1808: 158). Vgl. Anonymus (6. September 1808). Vgl. Mélida (1863: 276): „Seria fácil que aludiera al terrible saqueo de Cuenca por la brigada de Caulincourt, donde las iglesias fuéron impiamente despojadas y asesinados los sacerdotes“ (Wahrscheinlich spielt er auf die schreckliche Plünderung von Cuenca durch Caulincourts Brigade an, bei der die Kirchen gottlos geplündert und die Priester ermordet wurden).

13. Januar 1809 in dem Ort selbst ausübten, plünderten sie auch die Kirchen und insbesondere das prächtige *Monasterio de la Orden de Santiago*, das geistliche Zentrum des Santiagoritterordens, worüber die *Gazeta del Gobierno* am 24. April 1809 informiert:

> Satisfechos hasta los deseos y la imaginacion de su brutalidad, empezaron sus desórdenes sacrílegos en la Iglesia parroquial, y en las de los Conventos, en donde derribaron, escarnecieron y arrastraron frenéticamente lo mas venerable de nuestra santa religion y culto divino, hasta que la noche y el cansancio puso fin á su furia.[422]
>
> Nachdem alle Begierden und der Einfallsreichtum ihrer Brutalität befriedigt waren, begannen sie mit ihren frevelhaften Ausschreitungen in der Pfarrkirche und in den Klosterkirchen, wo sie das Ehrwürdigste unserer heiligen Religion und des Gottesdienstes wütend niederrissen, verhöhnten und wegschleppten, bis die Nacht und die Müdigkeit ihrer Raserei ein Ende bereiteten.

Dass die Plünderungen von Kirchen sehr häufig waren, ergibt sich auch aus den Memoiren des französischen Hauptmanns Elzéar Blaze (1788–1848), der beschreibt, was mit dem Raubgut aus den Kirchen in Frankreich geschah. Ob, wie er meint, der Krieg dadurch verkürzt worden wäre, wenn man die Raubzüge unterbunden hätte, ist allerdings wohl eher zweifelhaft:

> Si l'on avait été à faire exécuter les lois envers les grands voleurs, la guerre d'Espagne n'aurait pas duré si longtemps. Que de saints d'or et d'argent, que de ciboires et de calices furent transformés en lingots, pour être ensuite échangés contre des hôtels à Paris ! Que de diamants et de rubis, après avoir orné pendant des siècles les cérémonies pompeuses et poétiques de l'Église catholique romaine ont été tout étonnés de se retrouver sur la gorge d'une danseuse de l'Opéra ![423]
>
> Wenn es gelungen wäre, die Gesetze gegen die großen Diebe durchzusetzen, hätte der Krieg in Spanien nicht so lange gedauert. Wie viele goldene und silberne Heilige, wie viele Ziborien und Kelche wurden zu Barren verarbeitet, um dann gegen herrschaftliche Stadthäuser in Paris eingetauscht zu werden! Wie viele Diamanten und Rubine, die jahrhundertelang die pompösen und stimmungsvollen Zeremonien der römisch-katholischen Kirche geschmückt hatten, fanden sich erstaunlicherweise an der Kehle einer Tänzerin der Oper wieder!

[422] Anonymus (24. April 1809: 391).
[423] Blaze (1907: 151).

Desastre 48

Mit *Desastre 48* beginnt die Serie der Blätter, deren Thema die Hungersnot in Madrid vom September 1811 bis August 1812 ist. Bei dieser Hungersnot spielten sich dramatische Szenen in der Stadt ab: Der Hunger trieb die verzweifelten Menschen auf die Straßen, wo täglich die Leichen der Verhungerten abgeholt wurden. Ramón de Mesonero Romanos berichtet in seinen *Memorias de un setentón* (*Memoiren eines Siebzigjährigen*) von den desolaten Zuständen, die er als Kind miterlebt hat:

> Este espectáculo, en verdad, que presentaba entonces la población de Madrid, es de aquellos que no se olvidan jamás. [...] la vista de infinitos seres humanos expirando en medio de las calles y en pleno día; los lamentos de las mujeres y de los niños al lado de los cadáveres de sus padres y hermanos tendidos en las aceras, y que eran recogidos dos veces al día por los carros de las parroquias; aquel gemir prolongado universal y lastimero de la suprema agonía de tantos desdichados, inspiraba a los escasos transeúntes, hambrientos igualmente, un terror invencible y daba a sus facciones el propio aspecto

cadavérico. La misma atmósfera, impregnada de gases mefíticos, parecía extender un manto fúnebre sobre toda la población, a cuyo recuerdo solo siento helarse mi imaginación y embotarse la pluma en mi mano. Bastaráme decir, como un simple recuerdo, que en el corto trayecto de unos trescientos pasos que mediaban entre mi casa y la escuela de primeras letras conté un día hasta siete personas entre cadáveres y moribundos, y que me volví llorando a mi casa a arrojarme en los brazos de mi angustiada madre, que no me permitió en algunos meses volver a la escuela.[180]

Diesen Anblick, fürwahr, den die Bevölkerung von Madrid damals bot, gehört zu denen, die man niemals vergessen wird. [...] der Anblick unzähliger Menschen, die am helllichten Tag mitten auf der Straße verstarben; das Wehklagen von Frauen und Kindern neben den Leichen ihrer Eltern und Geschwister, die auf den Bürgersteigen lagen und zweimal täglich von den Karren der Pfarreien abgeholt wurden; dieses allgemeine und kläglich anhaltende Stöhnen der höchsten Agonie so vieler Unglücklicher erfüllte die wenigen Passanten, ebenfalls hungrig, mit einem unüberwindbaren Schrecken und verlieh ihren Gesichtern das Aussehen einer Leiche. Die Atmosphäre selbst, die mit giftigen Gasen geschwängert war, schien ein Leichentuch über die gesamte Bevölkerung zu legen, und wenn ich mich daran erinnere, spüre ich nur, wie meine Fantasie erstarrt und die Feder in meiner Hand stockt. Es genügt mir zu sagen, als schlichte Erinnerung, dass ich auf der kurzen Strecke von etwa dreihundert Schritten zwischen meinem Haus und der Grundschule eines Tages bis zu sieben Personen unter den Leichen und Sterbenden zählte, und dass ich weinend nach Hause zurückkehrte, um mich in die Arme meiner verzweifelten Mutter zu werfen, die mir einige Monate lang nicht erlaubte, weiter die Schule zu besuchen.

In *Desastre 48* richtet sich über einer Gruppe niedergesunkener Menschen ein ausgemergelter Mann auf, um zu betteln. Er wendet sich und seinen Blick nach links. Er steht unmittelbar vor einem klobigen, turmförmigen dunklen Block. Vor dem aufrechtstehenden Bettler kauert – ebenfalls nach links blickend – eine junge Frau, die Mantilla über dem Kopf, mit einem kleinen Kind im Schoß, das sie mit ihren schmalen, feingliedrigen Händen festhält. Vor ihr liegt der Leichnam eines Kleinkindes, bäuchlings, mit dem Gesicht auf dem Boden. Links liegen weitere Personen langgestreckt auf dem Boden, auf dem Bauch oder auf der Seite; vor der Frau mit dem Kind im Schoß liegt eine Frau auf der Seite, die Hände zusammengefaltet, mit geschlossenen Augen. Ob die auf dem Boden liegenden Personen tot sind oder, vom Hunger erschöpft, noch leben, lässt

[180] Mesonero Romanos (1994: 161–162).

sich nicht ausmachen. Die Person, zu der der bettelnde Mann und die Frau mit dem Kind blicken, befindet sich außerhalb des Bildraums.

In Bezug auf die Bildlegende *Cruel lastima!* (*Grausames Elend!*) stellt sich die Frage, ob sie sich nur auf das Schicksal der Menschen bezieht, die verhungert sind und deren Leichen den Boden bedecken, oder ob insgesamt die desolaten Lebensbedingungen gemeint sind, unter denen die Menschen um ihr Überleben kämpfen.

Desastre 49

In der Bildlegende *Caridad de una muger.* (*Wohltätigkeit einer Frau*) wird das Thema der Radierung genannt. Die Barmherzigkeit wurde in der Hungersnot als Möglichkeit propagiert, das Leid der Ärmsten durch engagierte, solidarische Hilfeleistungen der begüterten Kreise der Gesellschaft zu mildern. In einem Leserbrief an den Redakteur des *Diario de Madrid* vom 27. August 1812 appelliert der Priester und Jurist José Clemente Carnicero (1770–1849) angesichts der Hungersnot an die Barmherzigkeit der Leserschaft: „La caridad debe ser activa, ingeniosa y discreta“[425] (Die Wohltätigkeit muss engagiert, einfallsreich und diskret sein).

Links bringt eine Frau – im hellen Gewand, mit Schultertuch und Kapuze – als milde Gabe den auf dem Boden kauernden ausgehungerten Menschen eine Schale mit Essen herbei. Rechts stehen eine Dame im dunklen Gewand und ein sie begleitender Priester im schwarzen Ornat;

[425] Carnicero (27. August 1812: 229).

sie wendet sich zu dem Geistlichen mit einem breitkrempigen schwarzen Hut auf dem Kopf, der ihre linke Hand in seiner linken hält, und blickt ihn an. Die Bedürftigen liegen oder hocken auf dem Boden. Dort liegt ein Mann auf der Seite, die Arme ineinander verschränkt, die Beine angezogen. Eine alte Frau sitzt – in Vorderansicht – dahinter. Rechts neben den beiden liegen zwei Kinder, dicht aneinandergeschmiegt.

Der Lichteinfall richtet sich auf die Bettelnden und die wohltätige Frau, wohingegen die junge Frau und der Kleriker im Dunkeln situiert sind. Den Hintergrund bildet die Fassade eines großen Gebäudes, von der man nur einen Ausschnitt sehen kann. Die Szene spielt sich also auf der Straße ab. In der Bildmitte sieht man – genau über dem Kopf der auf dem Boden hockenden Frau – ein in die Fassade eingelassenes längliches, vergittertes Fenster, dessen oberer Bereich dunkel wirkt, dessen unterer Bereich dagegen hell.

Hier wird die Solidarität der Menschen während der Hungersnot an einem Beispiel gezeigt: an der Barmherzigkeit einer Frau, die den Bedürftigen zu Hilfe kommt. Doch wer ist die wohltätige Frau? Ist es diejenige, die den Hungernden das Essen bringt, oder ist diese nur die Dienerin, die im Auftrag der jungen Frau neben dem Kleriker handelt und den Wunsch ihrer Herrin ausführt?

Desastre 50

Der Ausruf *Madre infeliz!* (*Unglückliche Mutter!*) der Bildlegende bringt die tragische Dramatik der Szene zum Ausdruck: Drei Männer heben den Leichnam der jungen Mutter hoch, um ihn wegzubringen. Ein kleines Mädchen, ohne Zweifel die Tochter der Verstorbenen, weint bitterlich und folgt der Gruppe. Dabei reibt es sich mit seinen beiden zu Fäusten geballten Händchen die Tränen aus den Augen. Das Kind trägt ein langes Kleid, das ihm bis zu den Fußknöcheln reicht. Der Abstand zwischen der Mutter und dem Kind ist schon deutlich sichtbar. Er wird sich sogleich vergrößern, die unvermeidliche Trennung wird spürbar. Links im Mittelgrund liegt der Leichnam einer weiteren Frau auf dem Boden. Der Boden und der Hintergrund sind in einem dunklen Ton gehalten, von dem sich die gesamte Szene absetzt. Zwischen den Männern, die den Leichnam wegtragen, und dem weinenden Kind lässt sich auf dem Boden ein sehr dunkler Schatten ausmachen. Die gesamte Szene ist in das Dunkel der Nacht getaucht.

Desastre 51

Auch in dieser Radierung werden gegenseitige Hilfe und Fürsorge an einem konkreten Beispiel gezeigt. Entsprechend der Bildlegende *Gracias à la almorta.* (*Dank der Saat-Platterbse*) werden hier von einer jungen Frau Rationen von Saat-Platterbsen verteilt, um den hungrigen Menschen Nahrung zu geben. Mit *almorta* ist ausschließlich die *Saat-Platterbse* gemeint, nicht die *Hirse* (*mijo*) oder die *Kichererbse* (*garbanzo*), wie es irrtümlich in deutschen Übersetzungen der Bildlegende heißt.[426] Die Saat-Platterbse (*Lathyrus sativus*) gehört zur Pflanzenfamilie der Hülsenfrüchtler und wird vorwiegend als Viehfutter verwendet. Sie ist im Mittelmeerraum beheimatet und wächst auch unter eher schwierigen Bedingungen. Während der Hungersnot wurde aus den Hülsenfrüchten dieser Pflanze Mehl gewonnen, das man für Suppen und Brot verwendete. Dem Mehl, aus dem das Brot gebacken wurde, wurde zu etwa einem Viertel ein

[426] Vgl. Schaar (1992: 110): „Kichererbse"; Reuter (2004: 214): „Hirse".

aus der Saat-Platterbse gewonnener Anteil beigemischt, was sich aus einem anonymen Text von 1812 ergibt: „El pan con mezcla de una cuarta parte de harina de almortas sale algo amarillo y pesado, pero de buen gusto y no mal sabor“[427] (Das Brot mit einem Viertel Anteil an Mehl aus Saat-Platterbsen wird etwas gelb und schwer, aber schmackhaft und wohlschmeckend). Dies war insofern gesundheitlich sehr bedenklich und schädlich, weil aus Saat-Platterbsen gewonnenes Mehl, in größeren Mengen über längere Zeit hinweg als Hauptnahrungsmittel verzehrt, eine neurotoxische Wirkung hat und bei vielen Madrilenen tatsächlich zur Krankheit des Lathyrismus führte, mit Muskelkrämpfen in den Extremitäten und einer progressiven spastischen Lähmung insbesondere der Beinmuskulatur, was zur Folge hatte, dass man nicht mehr gehen konnte, sondern praktisch über die eigenen Beine stolperte.[428]

Im Vordergrund hat sich eine junge Frau, die ein langes helles Kleid trägt, auf dem Boden gesetzt, um Portionen der Saat-Platterbse aus einem großen geflochtenen Korb an die Hungernden zu verteilen. In ihrer rechten Hand hält sie einen Löffel, in der linken eine Schale, die sie gefüllt den Bedürftigen anreicht. Vor dem Korb steht ein schon zum Teil geleerten Sack mit Saat-Platterbsen.

Die dahinterstehenden drei Personen sind Leute aus dem einfachen Volk. Der Mann rechts hat einen seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts modischen schwarzen Zweispitz auf dem Kopf, was nicht einer gewissen Ironie entbehrt, trägt er ihn doch mit den beiden Hutspitzen quer getragen wie einen Napoleonhut,[429] also die Hutform, die nach demjenigen benannt ist, der durch die auf seinen Befehl erfolgte Besetzung Spaniens die Hungersnot politisch maßgeblich zu verantworten hat.

Umringt ist die mildtätige Frau von einer Gruppe bedürftiger Frauen und Männer in einem offenbar verwahrlosten Zustand, mit ernsten, ausgemergelten Gesichtern und in abgenutzter, ärmlicher Kleidung: links eine Frau, Kopf und Schultern mit einem Tuch bedeckt, rechts daneben zwei Männer mit kantigen, durchaus etwas grob anmutende Gesichtszügen, ganz der rechts eine älteren Frau – im Seitenprofil –, die sich etwas vorbeugt und der jungen Frau einen Krug hinhält, um ihren Anteil dort hineinzutun. Links neben der Gruppe der Hilfsbedürftigen stehen dicht

[427] Zitiert nach Espadas Burgos (1972: 382).
[428] Vgl. López-Busto (1947), Azcoytia (1. Juli 2012).
[429] Zum Napoleonhut vgl. Reichardt (2017).

beieinander zwei Kinder, von denen das linke verzweifelt seine rechte Hand hochhält, wobei es den Arm etwas anwinkelt. Ganz links im Hintergrund sieht man die Konturen einer Frau, die wohl ihre Portion schon in einer Schüssel erhalten hat und jetzt nach Hause geht, um sich daraus ein Essen zu bereiten. Man sieht von ihr nur die Silhouetten der Rückenpartie des Oberkörpers und des Kopfes im Seitenprofil sowie den oberen Rand der flachen Schüssel.

Die Szene wird rechts von einer dunklen Wand begrenzt, links von einem Gebäude, das eine Befestigungsanlage sein könnte. Im Kontrast dazu ist der Hintergrund in der Bildmitte nach hinten hin offen, hier eröffnet sich ein unbestimmter Raum.

Die Position und Körperhaltung der jungen Frau in Rückenansicht, die sich im Vordergrund befindet, mit den etwas angewinkelten Beinen und dem ein Stück weit aufgerichteten Oberkörper, erinnert an einen der beiden im Vordergrund liegenden Apostel in Goyas *Última Cena* (*Letztes Abendmahl*) im *Oratorio de la Santa Cueva* in Cádiz, nämlich dem linken, womit sich aus diesem Kontext ein indirekter Hinweis auf die Barmherzigkeit Jesu ergibt, zumindest für denjenigen, der Goyas Gemälde kennt.[430]

[430] Entstanden zwischen 1796 und 1797. Öl auf Leinwand, 147 x 344 cm. Vgl. Vega (2008c: 223).

Desastre 52

Drei Frauen kümmern sich um die Leiche einer jungen Frau. Zwei von ihnen, die beiden älteren Frauen, heben sie vom Boden auf, während die dritte, junge Frau, die hinter den beiden steht, mit ernster, trauervoller Miene zu der Toten herabblickt. Die beiden Frauen ziehen die Tote an den Achseln hoch, so dass es wirkt, als würde sie niederknien. Die Szene erinnert an die Darstellung einer Pietà, womit hier eine religiöse Assoziation an Maria, die ihren gekreuzigten Sohn beweint, geweckt wird. Im Hintergrund rechts liegt bäuchlings der Leichnam einer anderen jungen Frau auf dem Boden. Man erkennt das Seitenprofil ihres Gesichts. Sie ist zugedeckt worden; ihr breitkrempiger Hut vor ihr bedeckt seitlich den Halsbereich. In der Bildlegende *No llegan à tiempo.* (*Sie kommen nicht rechtzeitig an*) wird darauf hingewiesen, dass die Frauen zu spät kommen, um die junge Frau vor dem Hungertod zu bewahren. Im Hintergrund befindet sich eine massige Steinkonstruktion, vielleicht ein Teil eines Gebäudes.

Desastre 53

Eine Leiche wird geborgen. Eine Menschengruppe umringt den Leichnam, aber verdeckt ihn so, dass er unserem Blick entzogen wird. Trauer und bewegte Anteilnahme am Tod des Opfers der Hungersnot zeichnen sich in den Gesichtern der beiden Frauen ab. Hier steht vor allem nicht der Tote selbst, sondern die Reaktion der Menschen angesichts des Todes im Mittelpunkt.

Ganz links sieht man, wie sich ein Mann, der einen breitkrempigen Hut trägt, nach unten beugt. Links im Vordergrund steht ein mit einem hellen Mantel bekleideter Mann mit einer dunklen Kopfbedeckung, in Rückenansicht, der seine rechte Hand auf die Schultern eines anderen legt, der einen Sack auf dem Rücken trägt. Dahinter stehen, in Vorderansicht, vier weitere Personen: Die alte Frau links und die junge Frau rechts, die einen flachen Korb aus Flechtwerk trägt, dessen Henkel auf ihrer linken Armbeuge aufliegt, flankieren eine Gestalt von mittlerer Größe zwi-

schen ihnen, die ihre Augen weit geöffnet hat. Dahinter steht eine vierte Person, von der man nur die Stirnpartie und ein Auge erkennen kann.

Nach der Bildlegende *Espiró sin remedio.* (*Er verstarb ohne Hilfe.*) ist hier jemand einsam und verlassen gestorben, da ihm niemand zu Hilfe gekommen wäre, und ohne Hoffnung, dass jemand ihm zu Hilfe kommen würde. Die Bildlegende kann aber auch die Bedeutung haben, dass die Person zwangsläufig gestorben ist, denn *sin remedio* bedeutet, dass es kein Mittel dagegen gab, wobei hier der unerbittliche Tod gemeint ist. Es ist kein Einzelschicksal, denn links und rechts im Hintergrund kann man anhand der Silhouetten und Konturen links und des Schattenrisses rechts erkennen, dass hier noch andere Menschen nach den Toten sehen.

Desastre 54

Die auf dem Boden liegenden und sitzenden klagenden Menschen werden von dem französischen Offizier, einen Zweispitz auf dem Kopf, offenbar nicht beachtet, denn er schaut über die bedürftigen Menschen hinweg. Eine junge Frau hat sich ganz eng an seine Seite geschmiegt und verbirgt ihren Kopf an seiner Schulter. Sie rettet sich, indem sie sich prostituiert, will aber wohl ihr Gesicht vor ihren Landsleuten verbergen, die sich in höchter Not befinden. Dies wird in der Bildlegende *Clamores en vano.* (*Vergebliche Klagen*) zum Ausdruck gebracht. Der Militär pflanzt sich in stolzer, selbstgefälliger Haltung auf und schenkt der jungen Frau an seiner Seite offenbar ebenfalls keinerlei Beachtung. Hier geht es also um die Teilnahmslosigkeit oder die Verweigerung von Hilfe seitens der französischen Besatzer in einer akuten Notsituation, denn die hier versammelten Menschen sind offensichtlich infolge der Hungersnot völlig ausgemergelt und in einem sehr schlechten körperlichen Zustand. Links

im Hintergrund steht ein Gebäude mit einer verschlossenen dunklen Tür. Rechts im Vordergrund sieht man ein Gemäuer, das aus großen hellen Steinquadern besteht, die im Verbund gemauert sind. Auf der flachen Steinmauer liegt, in gekrümmter Körperhaltung und mit verdrehten Gliedmaßen, ein spärlich bekleideter Mann.

Desastre 55

Die Bildlegende *Lo peor es pedir.* (*Am Schlimmsten ist Betteln*), die mit ihrer Alliteration wie ein einprägsames Diktum oder Sprichwort wirkt, weist darauf hin, wie menschenunwürdig das Betteln ist. Aber ist die Bildlegende nicht eigentlich doppeldeutig? Kann sie nur auf die Bettler bezogen werden? Ließe sie sich nicht auch auf die Prostitution der jungen Frau beziehen? Ist nicht auch die junge Frau eine Bettlerin, eine Bettlerin der Liebe, die die Liebesgunst des Soldaten für sich zu gewinnen sucht? Dafür spricht die Vieldeutigkeit des Verbs *pedir*, die im Wörterbuch der Akademie dokumentiert wird. Außer der üblichen Bedeutung *bitten* ist es einerseits ein Synonym für „pedir limosna“[431] (um Almosen betteln), andererseits aber auch für das Erbetteln von Liebe, mit einer durchaus erotischen Komponente, nämlich im Sinne von „querer, desear ù apetecer“[432] (lieben, wünschen oder begehren). In diesem Sinne wäre die

[431] *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 181).
[432] *Diccionario de la lengua castellana* (1737: 5. Bd., 181).

Bildlegende die Antwort auf die Frage: Was ist schlimmer, Betteln oder Prostitution? Also: Das Betteln um Liebe im Sinne der Prostitution ist am Schlimmsten. Diejenigen, die die Moral aufrechterhalten, werden Hungers sterben, diejenigen, die sich prostituieren, werden überleben.

Ein junges Mädchen, vornehm und adrett gekleidet, auf dem Kopf ein mit einer Borte verziertes Häubchen, geht an einer Gruppe von Bettelnden vorbei, auf den polnischen Soldaten,[433] der zum französischen Heer gehört, im Hintergrund zu, um sich zu prostituieren und so dem Elend zu entfliehen. Somit zeigt diese Radierung geradezu den Weg dorthin, wo die junge Frau auf der vorherigen Radierung *Desastre 54* angekommen ist: an der Seite eines französischen Militärs, dem sie sich durch Prostitution angebiedert hat, um zu überleben.

Die aufrechtstehende junge Frau in *Desastre 55* ist hell gekleidet. Ihr Weiß korrespondiert mit dem Weiß der Kleidung des Kindes und des auf dem Rücken liegenden Mannes. Mit dem gesenkten Kopf der jungen Frau wird signalisiert, dass ihre moralische Integrität verloren gehen wird und dass sie dies weiß, aber dennoch billigend in Kauf nimmt. Die Bettler, die die junge Frau beobachten, sitzen dort erhobenen Hauptes. Sie müssen zwar weiterhin hungern, aber bewahren ihre moralische Integrität. Sie haben vom Hunger ausgemergelte Gesichter und kauern dicht zusammengedrängt auf dem Boden. Der hockende Mann, der die Gruppe überragt, hat dürre Arme und trägt einen dunklen Hut mit einer breiten Krempe, die Löcher aufweist und an den Rändern verschlissen ist. Mit den dunklen Augenhöhlen und seinem ganz abgemagerten Gesicht ähnelt sein Kopf schon fast einem Totenschädel. Bezeichnend ist die Haltung seiner Hände: Er faltet sie keineswegs zum Gebet, sondern ballt seine rechte Hand zur Faust und legt seine linke so darüber, dass der Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger liegt und sein Ende ein Stück herauslugt.[434] Dies ist eine obszöne Handgeste, die als *higa* (Feige oder Feigenhand) bekannt ist und die als phallische Geste und als Hinweis auf den Sexualakt gemeint ist.[435] Die Feige, schon im Aberglauben der Antike ei-

[433] Vgl. Vega (2008c: 238).

[434] Vgl. Vega (2008c: 238).

[435] Vgl. Krüger (2016: 20): „Bei einer anderen Geste der sogenannten *Fica*, also Feige, wird der Daumen durch die Öffnung zwischen Zeige- und Mittelfinger gesteckt, das gestische Äquivalent dazu, dass ein Penis in die Vulva eindringt". Vgl. Fornés Pallicer/Puig Rodríguez-Escalona (2005: 140–142).

ne geläufige Handgeste, sollte auch die apotrophäische Funktion erfüllen, negative Einflüsse abzuwenden.[436] So zeigt auch einer der vor den Hexen fliehenden Männer in Goyas zwischen 1797 und 1798 entstandenem Gemälde *Vuelo de brujas* (*Flug der Hexen*) eine ausgestreckte Feigenhand.[437] In *Desastre 55* entlarvt und kommentiert der Bettler die Prostitution der jungen Frau durch die obszöne Handgeste.

Bei dem Gesicht zwischen der jungen Frau und dem Bettler, mit dem geöffneten Mund, könnte es sich um ein Selbstporträt Goyas handeln.[438] Doch dies ist keineswegs zweifelsfrei. Links unten im Gekrakel der Linien könnte man die Schriftzüge von Goyas Namen erkennen.[439]

Dass es hier tatsächlich um das Problem der Prostitution geht, die von jungen Frauen betrieben wird, um in den Zeiten von Hunger und Elend zu überleben, zeigt noch deutlicher die Vorzeichnung, denn hier ist links von der jungen Frau ein elegant gekleideter französischer Soldat in Rückenansicht zu sehen, unter dessen rechtem Arm sich die Frau eingehakt hat. Mit der linken Hand weist der Mann nach vorne in die Richtung, in die er die Frau mit sich führen will. Zwischen den beiden erscheint der Kopf einer alten Frau mit Kopftuch, die hier die Funktion der Kupplerin erfüllt. Die Endfassung ist also weniger konkret und direkt, aber dadurch suggestiver und spannender. Hier ist die junge Frau einsam und allein und wird auf ihrem Weg zu dem Freier gezeigt, der im Hintergrund deutlich als schnurrbärtiger Franzose zu erkennen ist, der den sogenannten *colback*, die Militärmütze der französischen Armee trägt.[440] In den *Desastres de la Guerra* sind es oft die gewalttätigen Soldaten, die diese Kopfbedeckung tragen. In der Endfassung rückt Goya also die äußerst bedrohliche Situation der jungen Frau in den Vordergrund, ihren Status als Opfer, das sich gesenkten Hauptes seinem Schicksal fügt.

In einem wie engen Zusammenhang während der Hungersnot in der Hauptstadt Betteln und Prostitution standen, zeigt die Schlusspassage

---

[436] Vgl. Sittl (1890: 102–103 und 123). Zur Gestik der Feige vgl. auch Flachskampf (1938: 246): „*Hacer la higa* bedeutet, den Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger hindurchstecken. In der ganzen Romania ist die Feige als verächtliche Geste bekannt; in Spanien ist sie nur gebräuchlich als Abwehrgeste gegen den bösen Blick und sonstige magisch-feindliche Kräfte; es gibt entsprechende Amulette".

[437] Öl auf Leinwand, 43,5 x 30,5 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: P07748).

[438] Vgl. Vega (2008c: 238).

[439] Vgl. Vega (2008c: 238).

[440] Vgl. Mena Marqués (2008: 326).

aus einem Leserbrief von José Clemente Carnicero an den Redakteur des *Diario de Madrid*, der am 27. August 1812 erschienen ist:

> Pero vmds. convendrán conmigo en que todavía no se puede andar por las calles sin que se enternezca el corazon mas empedernido al oir y ver que unos se quejan de no haberse desayunado aunque sea á las seis de la tarde: que otros ya tienen pintada la muerte en sus rostros: que unos se desmayan de necesidad; y otros acaban de espirar por la misma: que alli se ve un corro ó hilera de chicos abandonados de sus padres llorando por pan: aqui una viuda renegrida y desfigurada; y mas allá una doncella, asegurando estar pidiendo por no prostituir su honestidad.[441]

> Aber Sie werden mir zustimmen, dass man nicht mehr auf die Straße gehen kann, ohne dass sich nicht das verstockteste Herz erweichen lässt, wenn es hört und sieht, dass einige darüber klagen, dass sie noch nicht einmal um sechs Uhr nachmittags ein Frühstück bekommen haben, dass anderen schon der Tod ins Gesicht geschrieben steht, dass einige vor Hunger ohnmächtig sind und andere gerade aus diesem Grunde verstorben sind, dass es eine Ansammlung oder Schar von Kindern gibt, die von ihren Eltern verlassen worden sind und weinend um Brot flehen, hier eine Witwe, schwarz gekleidet und entstellt, und weiter dort drüben ein Mädchen, das behauptet, es würde betteln, um nicht seine Ehrbarkeit zu prostituieren.

[441] Carnicero (27. August 1812: 229). Die Passage hat der Autor leicht abgewandelt in sein Buch *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España* aufgenommen. Die Passage über die Prostitution in der Hungersnot steht hier im Plural und lautet mit einem zusätzlichen Hinweis auf ihr bescheidenes Erscheinungsbild: „mas allá unas humildes doncellas asegurando estar pidiendo por no prostituir su honestidad“ (1814: 120) (dort drüben einige bescheidene Mädchen, die behaupten, sie würden betteln, um nicht ihre Ehrbarkeit zu prostituieren).

Desastre 56

Die Entsorgung der durch die Hungersnot in erschreckendem Maße gestiegenen Anzahl an Leichen stellte die Stadt Madrid vor enorme logistische und organisatorische Probleme und solche der öffentlichen Hygiene. Deshalb erließ die Stadtverwaltung am 21. Oktober 1813 eine Verordnung, dass die Leichen nicht mehr zu den Kirchen oder anderen Orten, wo sie aufgebahrt wurden, gebracht werden sollten, sondern direkt vom Sterbehaus zu den Friedhöfen, möglichst durch den Transport durch reguläre Totengräber. Diese Verordnung wurde drei Tage später im *Diario de Madrid* öffentlich bekanntgegeben.[442]

[442] Vgl. Anonymus (24. Oktober 1813).

Abb. 34: Francisco de Goya: *Christi Begräbnis*

Die Bildlegende *Al cementerio.* (*Zum Friedhof*), die das Ziel bezeichnet, wohin man die auf den Straßen Verstorbenen trägt, nimmt hierauf Bezug. Mit vereinten Kräften tragen gerade zwei Männer den Leichnam eines Mannes fort. Dieser ist barfuß. Es kostet die beiden offensichtlich große Anstrengung. Links liegt ein weiterer Mann auf der Seite. Er lebt noch, denn er hebt den Kopf ein wenig über dem Boden hoch. Dahinter hockt eine junge Frau mit Kopftuch, die ein Kind in den Armen hält. Im Hintergrund rechts sind Teile eines Gebäudes zu erkennen, das eine Kirche sein könnte, falls es sich im Vordergrund rechts um einen Opferstock oder Opferkasten handeln sollte.

Die Szene erinnert an die traditionelle Darstellung der Kreuzabnahme Jesu. Eine der berühmtesten Darstellungen dieser Art ist Caravaggios Gemälde in den Vatikanischen Museen.[443] Zudem ähnelt der Körper, wenn auch seitenverkehrt, derjenigen der Christusgestalt in Goyas *El Entierro de Cristo* (*Christi Begräbnis*), das er von 1771 bis 1773 für den *Oratorio de los Condes de Sobradiel* in Saragossa gemalt hat.

[443] Michelangelo Merisi, genannt Caravaggio (1571–1610): *Kreuzabnahme* (um 1600/04). Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm. Vatikanische Museen, Rom (Signatur: Inv. 40386).

Desastre 57

Viele kranke und sterbende Menschen sitzen und liegen auf dem Boden. In der Bildmitte steht ein Mönch, der ein kleines Mädchen stützt, denn es kann sich nicht mehr selbstständig auf den Beinen halten. Seine Körperhaltung wirkt versteift und erstarrt. Dies könnte eine Folge der Krankheit des Lathyrismus sein, hervorgerufen durch die hauptsächliche Ernährung mit Brot aus dem Mehl der Saat-Platterbse. Links auf dem Boden sitzt ein abgemagerter Mann. Sein Oberkörper ist nackt, und die Rippen zeichnen sich deutlich einzeln ab. Rechts daneben sieht man eine Frau, die sich zu einem bäuchlings Liegenden, der mit einem Tuch zugedeckt ist, herabbeugt. Der Mensch, um den sie sich gerade kümmert, legt seine linke Hand auf ihren Oberarm. Gleich daneben sitzt – im Seitenprofil – eine junge Frau mit einem nackten Säugling auf dem Schoß, auf den sie blickt. Rechts liegt ein weiterer Mann auf dem Boden. Zwei Gestalten, die ihre Kapuzen tief über den Kopf gezogen haben, so dass man ihre Gesichter nicht sehen kann, gehen dicht beieinander an ihm vorbei.

Die gewölbeartige Architektur deutet auf einen Innenraum als Ort der Szene.

Was meint die Bildlegende *Sanos y enfermos.* (*Gesunde und Kranke*)? Sicherlich nicht, dass es sich hier um eine Versammlung von Gesunden und Kranken handelt. Die Bildlegende verweist auf Jesus Christus und seinen Aufruf zur Barmherzigkeit, in der Version des Matthäus-Evangeliums: „Nicht die Gesunden bedürfen des Arztes, sondern die Kranken. Geht hin und lernt, was das heißt: ‚Barmherzigkeit will ich und nicht Opfer'"[444], und in der Version des Markus-Evangeliums: „Nicht die Gesunden bedürfen des Arztes, sondern die Kranken. Ich bin nicht gekommen, Gerechte zu rufen, sondern Sünder"[445]. Der Rekurs auf Jesus Christus verweist also auf die Barmherzigkeit, die die hier dargestellten Menschen in ihrem Elend dringend benötigen.

[444] *Die Heilige Schrift* ([20]1969: Das Neue Testament, 12 [Matth. 9, 12-13]).

[445] *Die Heilige Schrift* ([20]1969: Das Neue Testament, 48 [Markus, 2, 17]). Antonio José Ruiz de Padrón (1757-1823) beruft sich in der Rede, die er am 18. Januar 1813 vor den *Cortes* von Cádiz gegen die Inquisition und für deren Abschaffung gehalten hat, auf Jesus Christus: „*Los sanos*, dice el señor, *no necesitan de médico, sino los enfermos*" (Ruiz de Padrón [1813: 46]).

Desastre 58

Auf dem Boden sitzen zwei Männer: links ein alter Mann mit üppigem Vollbart, der einen aufrechtstehenden Stock mit der rechten Hand umklammert, den Blick auf den Hund gerichtet, der an der linken Seite zu seinen Füßen liegt. Rechts vor dem Bärtigen liegt ein Mann mittleren Alters, der, mit etwas erhobenem Oberkörper, seinen diffusen Blick auf uns richtet und die Arme ausbreitet, mit der Geste des Bettelns. Hinter den beiden steht ein in einen Mantel gehüllter Mann, mit einer auffälligen hellen Kopfbedeckung, bei der es sich wohl um einen quer getragenen Zweispitz (Napoleonhut) mit einer vorne darauf angebrachten Bandstreifen-Kokarde handelt.[446] Rechts neben ihm steht, etwas weiter hinten und in Rückenansicht, ein Mann in dunkler Kleidung, mit einem Hut auf dem Kopf. Zwischen den beiden lässt sich das Gesicht einer weiteren Gestalt ausmachen. Rechts neben dem Mann in dunkler Kleidung sieht man im

[446] Zur Kokarde vgl. Schmidt (2017).

Hintergrund einige Männer, ebenfalls in Dunkel getaucht, beide mit einem Zweispitz auf dem Kopf, daneben die Konturen weiterer Personen.

Ganz rechts lehnt ein weiterer Mann mit dem Rücken an einer Wand und hält mit beiden Händen einen Hut vor sich, auch er um ein Almosen bettelnd. Im metaphorischen Sinne könnte man im Deutschen sagen: Er steht mit dem Rücken zur Wand. Das würde seine verzweifelte aussichtslose Lage am besten in Worte fassen. Das Licht erhellt hier die Bettler, während die Gestalten der Bürger im Hintergrund ins Dunkel gehüllt sind.

Die Bildlegende *No hai que dar voces.* (*Man darf nicht schreien*) könnte als Anweisung für die Bettler gedeutet werden, wie sie sich verhalten müssen, um die Spender nicht durch eine zu laute Stimme abzuschrecken. Aber tatsächlich ist hier etwas anderes gemeint: Dass die Bildlegende eigentlich der Anfang eines Verses aus einem Theaterstück ist, war bisher nicht bekannt, obwohl dies ein Schlüssel für die Deutung der Radierung sein kann.[447] Es handelt sich um ein Zitat aus einem *sainete*, einem kurzen volkstümlichen Einakter, mit dem Titel *El calderero y la vecindad* (*Der Kesselschmied und die Nachbarschaft*), zunächst Ramón de la Cruz (1731–1794) zugeschrieben, aber, wie neuere Forschungen ergeben haben,[448] von Pablo Esteve y Grimau (1730–1794).[449] Es ist am 15. September 1777 im *Teatro del Príncipe* in Madrid uraufgeführt worden und war ein sehr beliebtes, noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gespieltes Theaterstück, das demnach recht bekannt gewesen sein dürfte. Hier sagt der *Alcalde* (Gerichtsdiener oder Büttel), als er auftritt:

> No hay que dar voces
> que está aquí mi autoridad.[450]

---

[447] Das Verfahren, den Anfang eines Zitats aus einem literarischen Text als Bildlegende zu benutzen, findet sich auch in *Capricho 2*. Vgl. Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 1. Bd., 313–314).

[448] Vgl. Coulon (1996: 280), Sala Valldaura (2008) und (2010: 143–159). Überliefert ist das Stück auch unter den Titeln *El calderero y vecindad* oder *El calderero y sus vecinos* (*Der Kesselschmied und seine Nachbarn*).

[449] Pablo Esteve y Grimau, in Barcelona geboren, lebte und arbeitete seit 1760 in Madrid, als Dirigent und Hauskomponist für das dortige *Teatro de la Cruz*. Vor allem bekannt als Komponist von *tonadillas*, schrieb er auch *sainetes*. Vgl. Fernández-Cortés (2007: 317–327).

[450] Zitiert nach Anonymus (1822: 4). Vgl. Cruz (1843: 48).

Man darf nicht schreien,
denn hier ist meine Autorität.

Goya als Liebhaber des volkstümlichen Theaters könnte diese Passage durchaus bekannt gewesen sein, zumal *El calderero y la vecindad* im Ambiente der kleinen Leute und Handwerker spielt, was ihn besonders interessiert haben dürfte. Versteht man die Bildlegende als Zitat aus dem *sainete*, dann ergibt sich die folgende Deutung: Während sich in dem Theaterstück die Nachbarn über den Lärm beschweren, den der Kesselschmied bei seiner Arbeit macht, so ist es in *Desastre 58* die Amtsperson, die hier mitten in der Gruppe der hungernden Bettler erscheint, um ihren Klagen Einhalt zu gebieten, da er als Autorität doch nun anwesend sei. Tatsächlich nützt das den Hungernden gar nichts, denn von der Präsenz einer eitlen Autorität werden sie nicht satt und wird ihre Not nicht gelindert. Daraus ergibt sich die Lesart der Radierung als satirische Kritik am Dünkel der Autoritäten, die sich selbstgefällig brüsten, statt den Bedürftigen zu helfen.

Desastre 59

In einem Artikel im *Diario de Madrid* vom 6. Oktober 1812 berichtet die Stadtverwaltung von etlichen Maßnahmen, um die Not der Bevölkerung zu lindern, gesteht aber auch ein, dass sie momentan nicht in der Lage sei, die Situation zu verbessern, da alle Kapazitäten und Mittel längst erschöpft sind, und appelliert ausdrücklich und eigentlich verzweifelt an die Wohltätigkeit derjenigen Madrilenen, die noch über die Möglichkeiten und Mittel verfügen, um den Bedürftigen helfen können, vor allem angesichts der völlig überfüllten Hospitäler:

> Mas hallandose enteramente desprovistos dichos hospitales de todos los artículos precisos é indispensables para ello, experimentan los pobres la triste suerte de que no habiendo camas ni alimentos que darles, se tienen que quedar en los pasillos y tránsitos esperando en el duro suelo y á la inclemencia que haya vacante para su colocacion.
>
> La junta no se detendrá en pintar el horroroso espectáculo que presenta diariamente este numero de pobres de ambos sexos, que agoviados con el peso

de la enfermedad, y quizá ya con el aspecto de la muerte, demandan con los clamores mas tremendos una hospitalidad que miran como la única áncora para salvar sus vidas. Por una parte la caridad lo exige, por otra la necesidad de evitar un contagio á este vecindario lo manda imperiosamente; mas por otra la estrechez de las salas, el gran número de camas que hay en ellas, y sobre todo la falta de fondos para su alimento y asistencia lo impiden; y el amontonar enfermos quando no se les puede tener con comodidad ni dar lo necesario para su subsistencia, no es mas que aumentar los males, causar la fetidez é infeccion de las salas, y hacer sean víctimas del contagio los demas enfermos, y aun los asistentes que deben andar á su rededor, como ya se ha experimentado por desgracia.[451]

Da es in den Krankenhäusern jedoch an allen notwendigen und unentbehrlichen Mitteln hierzu fehlt, erfahren die Armen das traurige Schicksal, dass ihnen weder Betten noch Lebensmittel zur Verfügung gestellt werden, so dass sie in den Hausfluren und Durchgängen auf dem harten Boden und bei schlechtem Wetter darauf warten müssen, dass ein Platz für sie frei wird, um sie unterzubringen.

Der Stadtrat will sich nicht damit aufhalten, das entsetzliche Schauspiel zu beschreiben, das täglich diese Zahl an armen Menschen beiderlei Geschlechts bietet, die, von der Last der Krankheit niedergedrückt und vielleicht schon vom Tode gezeichnet, mit den erschütterndsten Schreien eine Mildtätigkeit fordern, die sie als den einzigen Anker zur Rettung ihres Lebens sehen. Einerseits verlangt es die Nächstenliebe, andererseits gebietet es die Notwendigkeit, eine Ansteckung in dieser Bevölkerung zu vermeiden; aber zudem verhindern es die Enge der Säle, die große Zahl der Betten darin und vor allem der Mangel an Mitteln für ihre Verpflegung und Betreuung; und die Kranken anzuhäufen, wenn es nicht möglich ist, sie bequem mit dem zu versorgen, was für ihren Lebensunterhalt notwendig ist, bedeutet nur, das Übel zu vergrößern, den Gestank und die Ansteckung in den Krankenhaussälen zu verursachen und die anderen Kranken zu Opfern der Ansteckung zu machen, und auch die Helfer, die um sie herumgehen müssen, wie man es schon unglücklicherweise hat erfahren müssen.

Die desolate Situation auf den Straßen der Stadt wird dann im Folgenden beschrieben:

[...] la junta [...] se encuentra en la dura precision de molestar al público implorando su caridad, y manifestándole que si en medio de lo agoviado y destruido que está este noble vecindario no hace un esfuerzo para desprenderse de algunos de dichos efectos, continuará siendo cada vez mas la mor-

[451] Anonymus (6. Oktober 1812: 420).

tandad de los infelices, y se repetirán diariamente las escenas horrorosas de ver morir en los portales y calles públicas á aquellos mismos que ya próximos á su último fin buscan en el hospital un refugio y amparo tranquilo en que poder conseguir la salud perdida, ó disponerse con los auxilios de la religion á morir cristianamente.[452]

Der Stadtrat sieht sich gezwungen, die Öffentlichkeit zu behelligen, um sie eindringlich um ihre Wohltätigkeit zu bitten und ihr mitzuteilen, dass, wenn sie inmitten der Not und des Ruins, worin sich diese edle Bürgerschaft befindet, keine Anstrengungen unternimmt, um einige dieser Auswirkungen zu beseitigen, die Zahl der Todesopfer unter den Unglücklichen weiter ansteigen wird und sich die schrecklichen Szenen täglich wiederholen werden, die Menschen, die ihrem Ende nahe sind, in den Eingangstoren und auf den Straßen in der Öffentlichkeit sterben zu sehen, die, ihrem endgültigen Ende nahe, versuchen, im Krankenhaus eine Zuflucht und einen ruhigen Schutzraum zu finden, in dem sie ihre verlorene Gesundheit wiedererlangen oder sich mit Hilfe der Religion darauf vorbereiten können, auf christliche Weise zu sterben.

Joaquín García Domenech, der Vorsitzende des Stadtrats von Madrid, beschreibt den Madrilenen im *Diario de Marid* vom 31. August 1813 geradezu verzweifelt die desolaten Zustände, die eigentlich alle sehen können, und ruft zur Wohltätigkeit der Bevölkerung auf:

El hospital General de esta corte ha llegado ya al último término de la miseria; y mas de novecientos hermanos nuestros enfermos y desvalidos, entre ellos un número considerable de militares, dispuestos á derramar su sangre por la patria, quedarán prontamente abandonados á la inclemencia por estas calles y plazas, si vosotros no les alargais una mano caritativa.[453]

Im Allgemeinen Krankenhaus an diesen Königshof ist man bereits in äußerste Not geraten; und mehr als 900 kranke und hilfsbedürftige Brüder, darunter eine beträchtliche Anzahl Militärs, bereit, ihr Blut für das Vaterland zu vergießen, bleiben jetzt der Unbill des Wetters auf den Straßen und Plätzen ausgesetzt, wenn ihr ihnen nicht eine wohltätige Hand reicht.

Tatsächlich zeitigte dieser Aufruf seine Wirkung, denn zahlreiche gut betuchte Bürger und auch Geistliche setzten sich engagiert für die Hungernden ein, auch in ökonomischer Hinsicht, worüber Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1807–1891) in seinem Werk *Retrato actual y antiguo de la Villa y Corte de Madrid* (*Gemälde von Stadt und Königshof Madrid einst*

[452] Anonymus (6. Oktober 1812: 421).
[453] García Domenech (31. August 1813: 277).

und jetzt) (Madrid 1831) über das Jahr 1812, das er „Año del hambre“[454] (Jahr des Hungers) nennt, berichtet:

> Los vecinos pudientes de esta Capital y los perseguidos eclesiásticos gastaron la mayor parte de sus caudales socorriendo por su misma mano á cuantos desgraciados permitian sus fuerzas, pero como estos eran en gran número su munificencia no bastaba. Las acciones de humanidad que entonces se ejercieron es un documento que acredita lo compasivo que es este pueblo generoso.[455]

> Die wohlhabenden Bürger dieser Hauptstadt und die verfolgten Geistlichen gaben den größten Teil ihres Vermögens aus, um mit eigener Hand so vielen Unglücklichen zu helfen, wie es ihre Kräfte erlaubten, aber da diese sehr zahlreich waren, reichte ihre Großzügigkeit nicht aus. Die Taten der Menschlichkeit, die damals vollbracht wurden, sind ein Zeugnis, das beweist, wie barmherzig dieses großzügige Volk ist.

Diese für die Madrilenen sehr schwierige Lage der Hungersnot gibt Goya in *Desastre 59* exemplarisch wieder. Eine niedergekniete junge Frau hält in ihrer linken Hand eine große volle Tasse, die sie einer Gruppe von auf dem Boden kauernden, dicht aneinander gedrängten Menschen hinhält. Aus der Gruppe ragt eine dunkel gekleidete alte Frau heraus, an die sich eine andere Gestalt mit dem Rücken anlehnt, die hinter ihr sitzt. Vor ihr liegen einige Menschen auf dem Boden.

Strukturell ist die Schale in etwa oberhalb des Bildmittelpunkts platziert, so dass sie im Zentrum der Radierung eine besondere Stellung einnimmt. Auf sie ist auch die Aufmerksamkeit aller Beteiligten gerichtet. Die Personengruppe hat Goya pyramidal gestaltet. Das wohlgeformte Gesicht der Wohltäterin liegt im obersten Bereich der im Bildraum zentral situierten Pyramidenform.

In der Bildlegende *De que sirve una taza?* (*Was nützt denn eine Tasse?*) wird die Frage danach gestellt, was denn die milde Gabe nützt: eine einzige Tasse, angesichts der grundsätzlichen allgemeinen Notlage. Hier wird zum Ausdruck gebracht, was man im Deutschen mit dem Ausdruck *ein Tropfen auf den heißen Stein* meint. Dennoch lässt sich die Frage positiv wie negativ beantworten: Wenigstens einigen Menschen nützt diese karitative Initiative, denn zumindest sie bekommen etwas zu essen. Im Kon-

[454] Castellanos (1831: 157).
[455] Castellanos (1831: 159).

text der großen Zahl an Hungerleidenden dagegen nützt diese singuläre Wohltätigkeit nichts, da eine so kleine Menge Essen für die Menge an Hungrigen natürlich nicht ausreicht. Insofern knüpft diese Radierung an die vorherige an, als es hier darum geht, die private Initiative der Mildtätigkeit zu zeigen, denn die Behörden oder die Verwaltung sind nicht in der Lage, die Not der Bevölkerung zu lindern.

Desastre 60

Der letzte Überlebende inmitten einer Gruppe von Toten schlägt verzweifelt die Hände vor dem Gesicht zusammen. Beladen ist er mit seiner Habe in einem Sack, den er auf dem Rücken trägt. Man sieht seine nackten, ausgemergelten Beine. Umringt ist der aufrechtstehende Mann von einem Haufen von vier Leichen, von denen sich zwei aufgrund ihrer Größe als Kinderleichen identifizieren lassen. Ansonsten herrscht um die verzweifelte Gestalt herum Leere: Niemand ist da, der ihr helfen könnte. Ein breiter, an den Rändern wolkenähnlich sich ausbuchtender Horizontstreifen suggeriert nicht nur eine sich ins Unbestimmte erstreckende räumliche Tiefe, sondern bildet in seiner Helligkeit auch einen Kontrast zu der aufrechtstehenden Gestalt und den auf dem dunklen Boden liegenden Leichen. Auf die Aussichtslosigkeit, Hilfe zu erhalten, weist die Bildlegende *No hai quien los socorra.* (*Es gibt niemanden, der ihnen hilft*) hin. Das individuelle Schicksal repräsentiert hier viele andere, ganz ähnliche.

Desastre 61

Distinguierte, modisch gekleidete Bürgerinnen und Bürger wenden sich einander zu oder begaffen einen ausgemergelten kahlköpfigen Bettler, der, in Lumpen gehüllt, eine Gruppe auf dem Boden kauernder Gestalten überragt. Die Gruppe der bettelnden Menschen ist pyramidal aufgebaut, wobei der Kopf des Bettlers mit den ausgebreiteten Armen die Spitze der Pyramidenkonstruktion einnimmt. Hinter dem Mann, der die Arme ausbreitet, sieht man ein Stück eines dunklen klobigen Blockes.

In der rechten Bildhälfte steht im Gegensatz dazu eine Gruppe von adrett und modisch gekleideten Bürgern, so gestaffelt, als ständen sie auf unterschiedlichen Stufen einer Treppe. Auch hier breitet der Mann im Vordergrund seine Arme nach vorne aus, wohl um gestisch das zu unterstreichen, was er zu den versammelten Bürgern sagt. Der Mann links trägt einen modischen Zweispitz, wobei es sich wohl um einen Zweispitzhut handelt, bei dem auf beiden Seiten etwas nach oben herausragende Verzierungen angebracht sind. Der Mann rechts trägt einen Zylin-

der, der damals als Attribut des liberalen Bürgers galt. Es wäre möglich, dass der Mann mit Zylinder, der ganz rechts steht, ein Selbstporträt Goyas darstellen könnte.[456] Die Frau, die sich zwischen den beiden Männern ausmachen lässt, schaut nicht zu der Gruppe der Bettler hinüber, sondern hat ihren Blick frontal auf uns gerichtet.

In Bezug auf die Bildlegende *Si son de otro linage.* (*Wenn sie von anderer Abstammung sind*) stellt sich die Frage, auf wen sie sich bezieht und was sie bedeutet. Wer ist von anderer Abstammung? Der Bettler oder die eleganten Bürger?

In welchem Verhältnis stehen die Bürger zu den Bettelnden? Sind es Nutznießer oder Profiteure der Kriegssituation? In der *Gazeta de Madrid* vom 25. August 1812 erscheint der anonyme Beitrag *Reflexîones políticas* (*Politische Reflexionen*), in dem auf die sozialen Folgen der Besetzung Spaniens durch die französischen Truppen hingewiesen wird:

> Las fortunas sufrieron entonces un trastorno general. Vimos levantarse de la nada colosos de poder y de riqueza: vimos cubrirse con el andrajoso manto de la indigencia á otros que en algun tiempo habian nadado en la opulencia.[457]
>
> Dann kam es zu einer allgemeinen Umwälzung der Lebensschicksale. Wir sahen Riesen an Macht und Reichtum aus dem Nichts aufsteigen; wir sahen andere, die einst im Überfluss schwammen, sich mit dem zerlumpten Mantel der Armut bedecken.

[456] Vgl. Vega (2015: 15), Molina (2017: 112), Prot (2017b: 165, Anm. 80).
[457] Anonymus (25. August 1812: 45).

Desastre 62

Hier liegen in Leichentücher gehüllte Tote herum, nebeneinander aufgereiht, bereit für den Abtransport. Die vor dem Leichenhaufen aufrechtstehende Gestalt, deren lange dunkle Kleidung, die fast bis zum Boden reicht, hervorlugt, hat ein Umschlagtuch über Kopf und Körper gebreitet und beide Hände vor der Brust verschränkt, gesenkten Hauptes, so dass das Gesicht unter einer durch das Tuch gebildeten Kapuze verschwindet. Trägt die Gestalt einen Rock oder eine Kutte? Ist es also eine Frau oder ein Mann? Trägt die Gestalt Frauen- oder Männerschuhe? ...

Die Bildlegende *Las camas de la muerte.* (*Die Betten des Todes*) ist metaphorisch zu verstehen: Die Leichentücher, den Laken eines Bettes ähnlich, sind also die Betten des Todes. Sie ersetzen die Särge, die offensichtlich nicht mehr zur Verfügung stehen, da sie aufgrund der vielen Toten ausgegangen sind.

Der Umhang der Gestalt ist die hellste Fläche der Radierung. Die auf dem Boden verstreuten Leichen sind dunkler, außer den oberen Teilen, die etwas heller erscheinen als der in Schatten getauchte Rest. Doch alle heben sich vom gänzlich dunklen Hintergrund ab, der die obere Hälfte der Radierung einnimmt.

Goya bildet hier die aufgrund der Hungersnot desolaten Zustände auf den Straßen von Madrid ab. Basilio Sebastián Castellanos de Losada schreibt in seinem *Retrato actual y antiguo de la Villa y Corte de Madrid* (*Bild von Stadt und Königshof Madrid einst und jetzt*) (Madrid 1831) über das Jahr 1812:

> Las calles de esta Villa se hallaban llenas de cadáveres, todavia calientes, y de espantosos moribundos que peleaban quitándose unos á otros pedazos de tronchos y otros vegetales asquerosos que devoraban para impedir una hambre tan terrible; [...] y en fin, se puede decir que las casas y las calles de Carretas, Puerta del Sol, la Montera, Mayor y otras principales eran una larga morgue donde ningun dia faltaban cadáveres.[458]

> Die Straßen dieser Stadt waren voller Leichen, die noch warm waren, und Schreck einflößender Sterbender, die miteinander um Strünke und anderes ekelhaftes Gemüse rangen, das sie verschlangen, um einem derart schrecklichen Hunger zu entgehen; [...] und schließlich kann man sagen, dass die Häuser und die Calle de Carretas, die Puerta del Sol, die Calle de la Montera, die Calle Mayor und andere Hauptstraßen eine einzige lange Leichenhalle waren, wo es keinen Mangel an Leichen gab.

[458] Castellanos (1831: 157 und 162).

Desastre 63

Ein großes Problem während des Krieges stellte die angemessene Entsorgung und Beerdigung der zahlreichen Todesopfer dar. Der sechzehnjährige französische Kadett Sylvain Larreguy de Civrieux (1796–1874) berichtet aus Saragossa, wo er am 30. Juli 1812 war, dass die Leichen zwar vor den Kirchen gesammelt, aber nicht abtransportiert wurden, da auf den Friedhöfen der Platz für die Bestattungen fehlte: „les cimetières étaient insuffisants pour recevoir les morts ; les cadavres, cousus dans des sacs de toile, gisaient par centaines à la porte des églises“[459] (die Friedhöfe reichten nicht aus, um die Toten aufzunehmen; die Leichen lagen, in Leinensäcke eingenäht, zu Hunderten vor den Kirchentüren). Noch Anfang 1814 waren auch in Madrid die Verhältnisse in Bezug auf die Grablegung der Verstorbenen besorgniserregend. Die Toten waren zwar zu den Friedhöfen gebracht worden, lagerten dort aber dann lange Zeit unbestattet, als

[459] Larreguy de Civrieux (1912: 26).

aufgestapelter Leichenhaufen. Ein Besucher der Stadt verleiht seinem Entsetzen über diese Zustände Ausdruck in einem am 12. März 1814 erschienenen Leserbrief an den Redakteur des *Diario de Madrid*:

> Soi natural de Barcelona: vine á esta corte por asuntos propios, y á mi llegada pasé á visitar los cementerios que estan extramuros de las puertas de Toledo y Fuencarral: me agradó este cementerio, conservado y cuidado como es debido. Pero ¡válgame Dios! qué sorpresa me causó el ver como un muladar, á quien dan nombre de cementerio de la puerta de Toledo. Le hallé con la puerta abierta, y á un lado amontonadas quatro criaturas de tierna edad difuntas, sin persona alguna viviente que cuidara de él: al dia siguiente volví y hallé catorce criaturas en iguales términos; y el tercer día, que fue el domingo 6 del corriente, hallé 18 criaturas, y dos mozos que se disponian á enterrarlas.[460]

> Ich stamme aus Barcelona: Ich kam in eigener Sache an diesen Königshof und besuchte bei meiner Ankunft die Friedhöfe außerhalb der Mauern der Puerta de Toledo und Puerta de Fuencarral: Ich war sehr angetan von diesem Friedhof, der so erhalten und gepflegt ist, wie er sein sollte. Aber um Gottes willen, was war das für eine Überraschung, den Ort, den sie den Friedhof der Puerta de Toledo nennen, im Zustand eines Misthaufens zu sehen. Die Tür fand ich offen vor, an einer Seite vier im zarten Alter verstorbene Kinder auf einem Haufen, ohne irgendeine lebende Person, die darauf aufpassen würde. Am nächsten Tag kehrte ich zurück und fand vierzehn Kinder in demselben Zustand vor; und am dritten Tag, einem Sonntag, dem 6. dieses Monats, fand ich 18 Kinder vor und zwei junge Männer, die sich anschickten, sie zu begraben.

Genau diese Situation, die hier von einem französischen Augenzeugen über Saragossa und von einem spanischen über Madrid beschrieben wird, hat Goya in *Desastre 63* dargestellt. Zahlreiche Leichen liegen aufgehäuft auf dem Boden, übereinander liegend, in verrenkten Stellungen und unterschiedlichen Positionen, gut sichtbar und unbedeckt. Wie in der Radierung davor geht es auch hier um die Entsorgung der zahlreichen Todesopfer der Hungersnot, doch niemand hat sich ihrer bisher angenommen. Der Leichenhaufen liegt vor einem Holzsarg, der etwas nach rechts aufragt, da er auf einen weiteren, flach auf dem Boden liegenden Sarg aufgelegt ist. Rechts ist ein dicker Holzbalken schräg gestellt, der vom rechten Bildrand abgeschnitten wird, so dass nicht zu sehen ist, auf was er angelehnt ist. Die Särge stehen bereit, um die Toten darin unterzubringen.

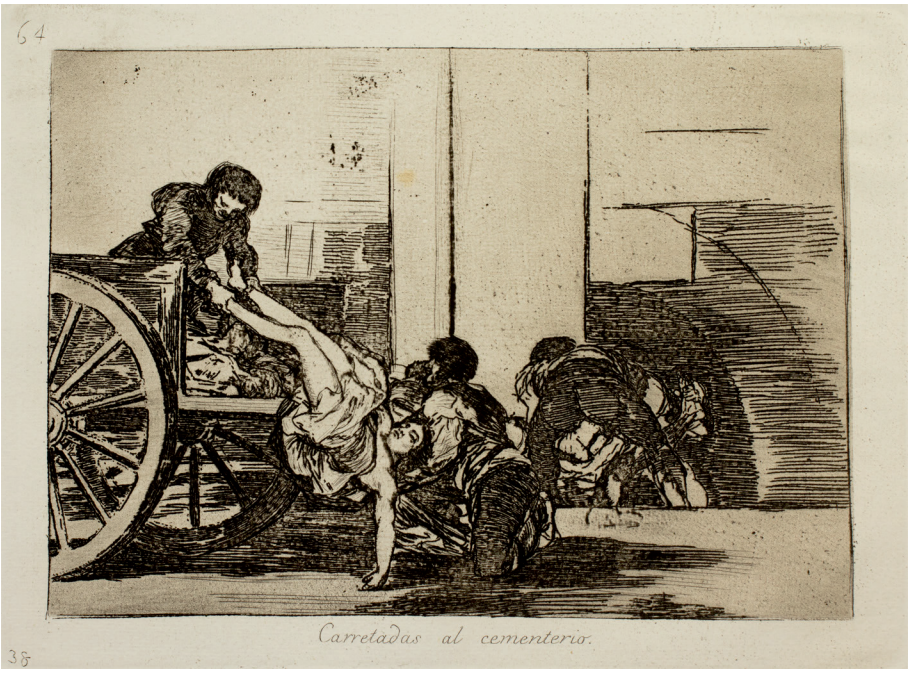
[460] Anonymus [M.M.] (12. März 1814: 289).

Momentan ruht diese Arbeit offensichtlich. Darauf weist die Bildlegende *Muertos recogidos.* (*Eingesammelte Leichen*) hin: Die Leichen sind zwar schon zusammengetragen, aber noch nicht in Särge gelegt und zur Grabstätte abtransportiert worden. Stehen denn überhaupt genug Särge zur Verfügung?

Auffällig ist die zentrale Lage der aufeinandergelegten Leichen, die als kompakte Einheit strukturell Ähnlichkeiten mit Goyas Stillleben aufweisen,[461] nur dass hier keine erjagten oder erbeuteten Tiere, sondern tote Menschen zu einem Haufen, der im Mittelpunkt des Bildes steht, arrangiert worden sind.

[461] Vgl. Vischer (2005: 15–16).

Desastre 64



Die auf der Straße liegenden Leichen von Opfern der Hungersnot werden von mehreren Männern aufgelesen und auf einem Karren aufeinandergestapelt, um sie wegzubringen. Die Bildlegende *Carretadas al cementerio.* (*Karrenladungen für den Friedhof*) bezeichnet nicht nur das Thema der Radierung, sondern charakterisiert die dargestellte Episode als eine in einer Abfolge von zahlreichen ähnlichen. Es sind Leichenberge, die hier abtransportiert werden müssen. Beim Hochhieven des Körpers der jungen Frau auf das Gefährt kommt es zu einem ähnlichen Entblößen der Beine, wie man es auf *Desastre 33* sehen kann. Eine solche Entblößung der Beine und Füße galt im 18. Jahrhundert als besonders schamlos.

Deutlich sichtbar ist im Hintergrund die architektonische Gestaltung eines Hauses, das den Eindruck eines städtischen Ambientes vermittelt. Rechts im Hintergrund sieht man den etwas tiefer als die Straße gelegenen Teil eines Gewölbes, unterhalb dessen zwei Männer eine weitere Leiche nach oben tragen, um sie ebenfalls auf dem Karren abzutransportieren.

Desastre 65

Die Bildlegende *Que alboroto es este?* (*Was ist das für ein Tumult?*) vermittelt den ersten Eindruck, den man von der Szene haben könnte. Bestürzt laufen einige Frauen vor einem französischen Soldaten davon, der in einer Liste Buch führt. Ein weiterer französischer Soldat, der nach rechts blickt, befindet sich rechts hinter ihm. Die französischen Besatzungstruppen forderten von der Bevölkerung hohe Abgaben, die viele Spanier an den Rand des Ruins trieben. So mussten die Bauern beispielsweise Saatgut abgeben, das eigentlich für die nächste Aussaat benötigt wurde. Dieser Machtmissbrauch der napoleonischen Besatzungstruppen wird hier an der entsetzten Reaktion der spanischen Frauen gezeigt, die gerade erfahren haben, welchen Tribut sie den Besatzern entrichten sollen. Die junge Frau in dem hellen Kleid – im Zentrum des Bildes – rauft sich aus Verzweiflung die Haare. Die Frau im dunklen Kleid neben ihr hält beide

Hände an den vornübergebeugten Kopf. Vor ihnen befinden sich zwei bellende Hunde, die ihnen entgegenlaufen. Im Hintergrund sind schemenhaft weitere Menschen zu sehen, deren Entsetzen nicht minder groß ist. Ganz ruhig dagegen macht der französische Militär, der rittlings auf einem prall gefüllten Sack vor seinem Schreibtisch sitzt, mit einer Schreibfeder seine Eintragungen. Dabei beobachtet er mitleidlos und ohne Regung die Leute, von denen er die Abgaben fordert, die er eintreiben soll.

Desastre 66

Reliquien sind die Gebeine derjenigen, die in der katholischen Kirche als Heilige verehrt werden. Es können auch Objekte sein, die den Heiligen gehört haben sollen. Ganzkörperreliquien sind intakte Körper von Heiligen, die in Glassärgen in spanischen Kirchen aufbewahrt und dort ausgestellt und verehrt werden. Den Reliquien wurde eine thaumaturgische (wundertätige) und eine therapeutische (heilende) Wirkung zugeschrieben.

Ein Esel mit zwei Bändern mit jeweils einem Glöckchen und einem weiteren, dritten Zierband um den Hals trägt eine Reliquie in einem gläsernen Reliquienschrein auf seinem Rücken, unter dem sich eine reichverzierte Decke befindet. Davor und dahinter knien die Menschen entlang des Weges demütig nieder. Der Esel wird von einer gänzlich vermummten Gestalt mit einer Kapuze, die auch ihr Gesicht verdeckt, geführt. Die Reliquie ist ein mumifizierter Leichnam einer als Heilige

verehrten Frau. Es handelt sich um einen sogenannten *cuerpo incorrupto* (unversehrter Körper). Goya war mit dem Reliquienglauben vertraut, denn immerhin war einer seiner ersten Aufträge die um 1765 von ihm ausgeführte Gestaltung mit Gemälden des Reliquienaltars in der *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción*, der Pfarrkirche in seinem Geburtsort Fuendetodos.[462]

Die Ganzkörperreliquie in dem Glassarkophag, deren Transport Goya in *Desastre 66* darstellt, lässt sich identifizieren. Es handelt sich um den unverwesten Leichnam der Mercedariernonne María Ana de Jesús (1565–1624), meist genannt: *beata* Mariana de Jesús, die am 25. Mai 1783 von Papst Pius VI. (1717–1799) seliggesprochen und in einem Glassarkophag aufbewahrt wird, zunächst im *Convento de Santa Bárbara*.[463] Sie ist die Schutzpatronin von Madrid, neben dem Schutzpatron, dem heiligen Isidro Labrador.

In *Desastre 66* wird gezeigt, wie die Reliquie aufgrund der Kriegswirren an einen sicheren Ort gebracht wird. Da der *Convento de Santa Bárbara*, in dem sie aufbewahrt wurde, während des Krieges zerstört worden ist, wurden die Gebeine der *beata* Mariana de Jesús am 18. Mai 1809 in die Gemeinde San Juan Bautista und den *Convento de Don Juan de Alarcón* überführt, worüber man die Öffentlichkeit in einer Notiz in der *Gazeta de Madrid* vom 2. Juni 1809 in Kenntnis setzte:

> *Madrid 1.º de junio.*
>
> Para que el cuerpo de la beata Mariana de Jesus que exîstia en la iglesia de mercenarios descalzos de esta corte, no carezca del culto que le tributaban sus devotos, se hace saber que el gobierno ha dispuesto se traslade á la iglesia parroquial de S. Juan, entre tanto que se reedifica y habilita la de Santiago, donde fue bautizada la beata, como se ha verificado el dia 18 del pasado.[464]
>
> *Madrid, 1. Juni.*
>
> Damit dem Körper der seliggesprochenen Mariana de Jesús in der Kirche der barfüßigen Mercedarier dieses Königshofes nicht die Verehrung fehlt, die ihre Gläubigen ihr zuteil werden lassen, wird bekannt gegeben, dass die

[462] Vgl. Centellas Salamero (2022).

[463] Vgl. Vega (2008c: 276), Portús/Vega (1998: 363–365), Mena Marqués (2008: 335), Olivares Martínez (2010), Español Fauquié (2019: 323–331).

[464] Anonymus (2. Juni 1809). Die Notiz erschien einen Tag später auch im *Diario de Madrid*. Vgl. Anonymus (3. Juni 1809).

> Regierung verfügt hat, dass sie in die Pfarrkirche des heiligen Johannes überführt wird, während die von Santiago wieder aufgebaut und hergerichtet wird, wo die Selige getauft wurde, was am 18. des vorigen Monats ausgeführt worden ist.

Die Bildlegende *Extraña devocion!* (*Seltsame Andacht!*) verleiht dem Befremden und der kritischen Distanz eines Aufklärers in der Epoche Goyas Ausdruck, für den die Szene den Aberglauben des einfachen Volkes und die Prozessionspraxis zeigt. Seine Kritik am Aberglauben und an der volkstümlichen Heiligen- und Reliquienverehrung, die im 18. Jahrhundert verbreitet war und von der Kirche gefördert wurde, hat Goya bereits in *Capricho 52* gezeigt. Hier ist ein Baumstamm so verkleidet worden, dass er wie ein Mönch aussieht, und davor kniet eine junge Frau und betet inbrünstig.

Abb. 35: Francisco de Goya: *Capricho 52*

Es handelt sich keineswegs um eine frei erfundene Szene, die zynisch Kritik am Aberglauben üben soll – anhand von zeitgenössischen Dokumenten und Berichten von Augenzeugen lässt sich nachweisen, dass zu Goyas Lebzeiten tatsächlich solche verkleideten Bäume von abergläubischen Leuten angebetet wurden.[465] Die Bildlegende „Lo que puede un Sastre!" (Was ein Schneider vermag!) kann man auf den Schneider beziehen, der die Kutte für den Baum hergestellt hat. Im übertragenen Sinne kann der Schneider aber auch jemand Arglistigen repräsentieren, der es aufgrund seiner Geschicklichkeit schafft, Dinge so zu arrangieren, dass die Leute getäuscht werden.

Die Bildlegende *Extraña devocion!* (*Seltsame Andacht!*) ist ein Zitat aus der *Novela de Rinconete y Cortadillo* (*Geschichte von Eklein und Schnittel*) aus den 1613 veröffentlichten *Novelas ejemplares* (*Exemplarische Novellen*) von der Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616). Der Räuberhauptmann Monipodio erwähnt zwei Alte in seiner Bande, die sich zwar dem organisierten Diebstahl widmen, aber dennoch gläubig sind und täglich in die Kirche gehen: „eran hombres de mucha verdad, y muy honrados, y de buena vida y fama, temerosos de Dios y de sus conciencias, que cada día oían misa con extraña devoción"[466] („Dabei seien sie sehr aufrichtige und angesehene Männer, von gutem Ruf und Leben, die Gott und ihr Gewissen fürchten und täglich die Messe mit höchster Andacht hören"[467]). Der Ausdruck *Extraña devocion!* ist mehrdeutig: Das Adjektiv *extraña* meint zum einen *ungewöhnlich* und *selten*, was hier in der deutschen Übersetzung adäquat wiedergegeben wird, zum anderen aber auch *befremdlich*. Genauso ambivalent ist die Bildlegende von *Desastre* 66, denn sie kann positiv oder negativ gemeint sein: Damit bleibt in der Schwebe, ob hier eine Kritik geäußert wird und wenn ja, wem sie gilt. Dies ist ganz nach dem Geschmack Goyas, der uns durch die sprachliche Mehrdeutigkeit der Bildlegende zum Nachdenken über die Darstellung der Radierung anregen will.

Solche Ganzkörperreliquien wie die der Mariana de Jesús wurden in Spanien zur Verehrung der Heiligen auch in Prozessionen durch die Straßen geführt. Der britische Reisende Joseph Townsend (1739–1816) be-

[465] Vgl. Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1372–1373).
[466] Cervantes ([26]2009: 227).
[467] Cervantes (1958: 189).

richtet als Augenzeuge über eine solche Prozession während der Karwoche im April 1787 in Barcelona:

> Besides these, one hundred and fourscore penitents engaged my more particular attention. [...] These were followed by twenty others, who, either from remorse of conscience, or having been guilty of more atrocious crimes, or for hire, or with the most benevolent intention of adding to the common fund of merit for the service of the church, walked in the procession bare footed, dragging heavy chains, and bearing large crosses on their shoulders. Their penance was severe; but, for their comfort, they had assigned to them the post of honour; for immediately after them followed the sacred corpse placed in a glass coffin, and attended by twenty-five priests, dressed in their richest robes. Near the body a well chosen band with hautboys, clarinets, French horns, and flutes, played the softest and most solemn music. This part of the procession wanted nothing to heighten the effect. I am persuaded that every one who had a soul for harmony felt the starting tear.[468]

> Ausser diesen zogen 180 bußfertige Sünder meine Aufmerksamkeit auf sich. [...] Diesen folgten noch zwanzig andre, [...] diese giengen barfuß, schleppten schwere Ketten, und trugen grosse Kreuze auf den Schultern. Ihre Strafe war hart, aber zu ihrem Troste hatte man ihnen einen Ehrenposten angewiesen. Denn unmittelbar nach ihnen folgte der heilige Leichnam in einem gläsernen Sarge, in Begleitung von 25 Priestern in den kostbarsten Gewändern gekleidet. Nahe dabey war ein auserlesenes Chor[469] von Hautbois,[470] Klarinetten, Waldhörnern und Flöten, die eine sehr sanfte und feyerliche Musik anstimmten. Diesem Theil der Procession fehlte nichts, um ihre Wirkung noch zu erhöhen. Ich bin überzeugt, daß wer nur Gefühl für Harmonie hatte, zu Thränen gerührt ward.[471]

Die Kritik der Aufklärer an den Prozessionen und am Aberglauben des einfachen Volkes zielt auf den Teil des Klerus, der sich diesen naiven Reliquienglauben zunutze machte. Der Jurist und Schriftsteller Juan Meléndez Valdés (1754–1817) hat diese Kritik deutlich in einem Gutachten geäußert, das er als Staatsanwalt 1798 für das höchste spanische Gericht, die *Sala de Alcaldes de Casa y Corte* (Haus- und Hofkammergericht) verfasst hat:

---

468 Townsend (1791: 109–110).
469 Recte: Corps.
470 Gemeint sind: Oboen.
471 Townsend (1792: 86–87).

Para en adelante seria útil á la religion misma y al Estado que la Sala meditase detenidamente sobre las profanaciones y escándalos de estas procesiones cual estan, distintas, por no decir opuestas, á los piadosos fines de su primitiva institucion, y en discordancia manifiesta con el espíritu humilde y compungido, la sencillez, el retiro y renuncia y alejamiento de pompas y ruidos que quiso y ordenó su fundador divino en la gran obra de nuestra religion: y si las hallasen las Salas cual las ve el fiscal en el dia, obra todas ellas del lujo y la profusion, contrarias las más á la pura y sana disciplina, nacidas por lo comun en la edad media, y efecto de su ignorancia crasa y sus tinieblas, y causa necesaria de irreverencias y desacatos, de gastos indebidos, de borracheras y desórdenes, de corrupcion en las costumbres públicas, de temores y riesgo para la seguridad [...]. Porque ciertamente no se alcanza ahora qué puedan significar en una religion, cuyo culto debe ser todo en espíritu y verdad, esas galas y profusion de trages, esas hachas y blandones sin número encendidos en medio de la luz del dia, esas imágenes y pasos llevados por ganapanes alquilados, esas hileras de hombres distraidos mirando a todas partes y sin sombra de devocion, esos balcones llenos de gentes apiñadas, que en nada mas piensan que en lucir sus galas y atavíos, esos convites que son consiguientes á tales reuniones, ese bullicio y pasear de la carrera, esa liviandad y desenvoltura de las mugeres, y ese todo, en fin, de cosas o extravagancias que se ven en una procesion, si no son como el fiscal las juzga para sí, en vez de un acto religioso, un descarado insulto al Dios del cielo y á sus Santos.[472]

Künftig wäre es für die Religion selbst und den Staat nützlich, wenn die Kammer gründlich über die Entweihungen und Skandale dieser Prozessionen nachdenken würde, die weit weg, um nicht zu sagen, im Gegensatz zu den frommen Zielen ihrer ursprünglichen Einrichtung stehen, und in offensichtlicher Unvereinbarkeit mit dem demütigen und reuevollen Geist, der Einfachheit, der Zurückgezogenheit und dem Verzicht und der Abkehr von Pomp und Getöse, die ihr göttlicher Begründer im großen Werk unserer Religion wollte und anordnete: und wenn die Kammer sie vorfände, wie der Staatsanwalt sie am Tage sieht, alle diese als Werk von Luxus und Überfluss, die meisten im Gegensatz zu der reinsten und gesunden Disziplin, für gewöhnlich im Mittelalter entstanden, als Resultat ihrer groben Unwissenheit und Dunkelheit, und notwendige Ursache von Respektlosigkeiten und Unehrerbietigkeiten, von unangemessenen Ausgaben, von Saufgelagen und Unordnung, von Korruption in der öffentlichen Moral, von Ängsten und Gefahr für die Sicherheit [...]. Denn gewiss wird damit jetzt nicht erreicht, was sie in einer Religion, deren Verehrung ganz im Geiste und in der Wahrheit bestehen muss, jene Zurschaustellungen und jene Überfülle an Kostümen, jene großen Kerzen und Wachsleuchten ohne Zahl bedeuten könnten, die am helllichten Tag angezündet werden, jene Bilder und Traggestelle, die

[472] Meléndez Valdés (1821: 192–194). Vgl. Meléndez Valdés (1986: 112–113).

von gemieteten Lastträgern getragen werden, jene Reihen unaufmerksamer Menschen, die überall hinschauen und keinen Schimmer von Andacht haben, jene Balkone voll zusammengedrängter Menschen, die an nichts anderes denken als an den Glanz ihrer festlichen Kleidung und ihres Putzes, an die Festessen, die mit solchen Zusammenkünften verbunden sind, an das Gewusel und Defilieren, an die Frivolität und die Ungezwungenheit der Frauen, kurz, an alle Dinge oder Extravaganzen, die man bei einer Prozession sieht, wenn sie nicht so sind, wie der Staatsanwalt sie für sich selbst beurteilen würde, statt einer religiösen Handlung eine schamlose Beleidigung Gottes im Himmel und seiner Heiligen.

Das satirische Pamphlet von León de Arroyal (1755–1813) mit dem Titel *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España* (*Verteidigungsrede zugunsten des blühenden Zustands Spaniens*), das seit 1793 zunächst anonym als Manuskript unter der Hand kursierte und als *Pan y toros* (*Brot und Stierkampf*) bekannt wurde, enthält eine Passage, in der die Prozessionen heftig kritisiert und zudem alle drei Mariengestalten genannt werden, die Goya auf *Desastre 66* und *67* abbildet:

La Virgen de Atocha, la de la Almudena y la de la Soledad se compiten la primacía de milagrosas, y cada una tiene su partido de devotas, que, si no son idólatras, no les falta un dedo para serlo. La religión la vemos reducida a meras exterioridades y, muy pagados de nuestras cofradías, apenas tenemos idea de la caridad fraterna; tenemos por defecto el no concurrir con limosna a una obra de piedad y no escropulizamos de retener lo que no es suyo a nuestros acreedores; confesamos todos los meses y permanecemos en los vicios toda nuestra vida. Somos cristianos en el nombre y peores que gentiles en nuestras costumbres; en fin, tenemos más el oscuro calabozo de la Inquisición que el tremendo juicio de Jesucristo.[473]

Die Jungfrau von Atocha, die von Almudena und die der Einsamkeit wetteifern um die Vorrangstellung von Wundertäterinnen, und jede einzelne hat ihre eigene Partei von Anhängerinnen, denen, wenn sie keine Götzendienerinnen sind, nicht viel dazu fehlt, dass sie es wären. Wir sehen, wie die Religion auf bloße Äußerlichkeiten reduziert wird, und, von unseren Bruderschaften hoch bezahlt, haben wir wenig Ahnung von der brüderlichen Nächstenliebe; wir haben es versäumt, uns an einem Werk der Mildtätigkeit mit Almosen zu beteiligen, und wir haben keine Skrupel, das unseren Gläubigern vorzuenthalten, was uns nicht gehört; wir beichten jeden Monat und verbleiben unser ganzes Leben lang in der Lasterhaftigkeit. Wir sind dem Namen nach Christen und in unseren Sitten schlimmer als Heiden; kurz ge-

[473] Arroyal (1971: 26–27).

> sagt, wir haben mehr vom dunklen Kerker der Inquisition als von dem gewaltigen Gericht Jesu Christi.

Es gab aus ökonomischen Gründen Konkurrenzkämpfe um die Marienfiguren, denn je mehr Gläubige eine Kirche für eine Marienfigur begeistern konnte, umso mehr profitierte die jeweilige Kirche oder das Kloster von den Einnahmen in Form von milden Gaben.

Goyas Kritik am Aberglauben und der Reliquienverehrung in *Desastre 66* entspricht derjenigen der spanischen Aufklärer. Zudem rekurriert Goya in *Desastre 66* auf die literarische und ikonografische Tradition der Geschichte vom Esel, der Reliquien trägt, die er hier mit der aktuellen Begebenheit des kriegsbedingten Transports der Mariana de Jesús verknüpft. Der antike griechische Fabeldichter Äsop erzählt im sechsten vorchristlichen Jahrhundert die Fabel über einen Esel, der ein Opfer seiner falschen Selbsteinschätzung wird:

> DER ESEL, DER EINE GÖTTERSTATUE TRÄGT
>
> Jemand lud einem Esel eine Götterstatue auf und trieb ihn in die Stadt. Viele kamen ihm entgegen und grüßten die Statue ehrfürchtig. Dem Esel aber, der glaubte, dass sie ihn grüßten, schwoll der Kamm, und er wollte nicht mehr weitergehen. Der Eseltreiber verstand, was vor sich ging, schlug den Esel mit dem Stock und sagte: „Du Dummkopf, das fehlte noch, dass du Esel von den Menschen ehrfürchtig gegrüßt wirst!"
>
> Die Fabel zeigt, dass, wer sich mit fremden Gütern großtut, bei denen, die Bescheid wissen, Gelächter erntet.[474]

In Äsops Fabel macht sich jemand dadurch lächerlich, dass er mit etwas prahlt, was er für sein Eigenes hält oder als solches ausgibt, obwohl es einem anderen gehört. Er schmückt sich mit fremden Federn und lässt sich dafür von anderen verehren. Die Geschichte wird von der Emblematik aufgegriffen, beispielsweise von Andrea Alciato (1492–1550) in dem Emblem *Non tibi sed religioni* (*Nicht für dich, sondern für die Religion*).[475] Alciatos *Emblematum liber* ist erstmals 1531 in Augsburg gedruckt worden. Eine spanische Version ist 1549 erschienen, übersetzt von Bernardino Daza Pinciano (1528 – nach 1576).

---

[474] Äsop (2005: 177 und 179).
[475] Vgl. Henkel/Schöne (1967: 512–513).

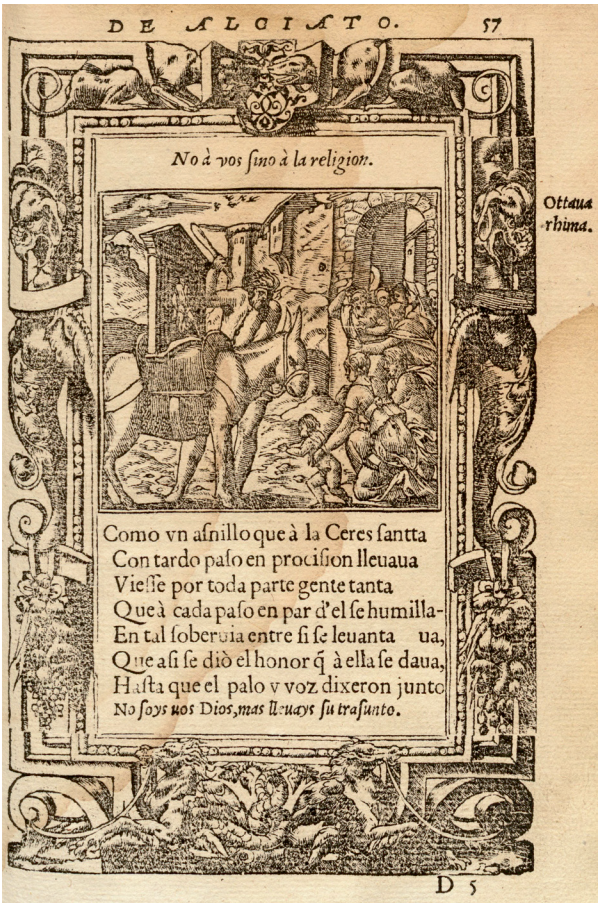


Abb. 36: Andrea Alciato: *No à vos sino à la religion* (*Nicht für euch, sondern für die Religion*) (1549)

NO À VOS SINO À LA RELIGION.

Como vn asnillo que à la Ceres santta
Con tardo paso en procision lleuaua
Viesse por toda parte gente tanta
Que à cada paso en par d'el se humillaua,
En tal soberuia entre si se leuanta
Que asi se diò el honor que à ella se daua,
Hasta que el palo y voz dixeron junto
No soys vos Dios, mas llevays su trasunto.[476]

[476] Alciato (1549: 57). Vgl. Alciato (1975: 89) und (2003: 57), Sebastián (1995: 136–137).

NICHT FÜR EUCH, SONDERN DIE RELIGION

Weil ein Eselchen, das die heilige Ceres
Mit trägem Schritt auf der Prozession trug,
überall so viele Leute sah,
die sich bei jedem Schritt vor ihm niederwarfen,
erhebt er sich so zu einem solchen Hochmut,
dass es sich die Ehre zuwies, die ihr gespendet wurde,
bis dass der Stock und die Stimme ihm beide sagten:
Ihr seid nicht Gott, sondern ihr tragt sein Abbild.

Alciatos Emblembuch war sehr bekannt, denn im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden in Spanien vier Ausgaben gedruckt.[477] Hier ist das Besondere, dass der Esel nicht nur durch Worte, sondern auch durch Stockschläge belehrt wird.

Der französische Fabeldichter Jean de La Fontaine (1621–1695) schildert in seiner 1668 erschienenen Fabel einen Esel, der Reliquien trägt:

L'ÂNE PORTANT DES RELIQUES

Un Baudet, chargé de Reliques,
S'imagina qu'on l'adorait.
Dans ce penser il se carrait,
Recevant comme siens l'Encens et les Cantiques.
Quelqu'un vit l'erreur, et lui dit :
Maître Baudet, ôtez-vous de l'esprit
Une vanité si folle.
Ce n'est pas vous, c'est l'Idole
À qui cet honneur se rend,
Et que la gloire en est due.
D'un Magistrat ignorant
C'est la Robe qu'on salue.[478]

DER ESEL MIT DEN RELIQUIEN

Reliquien trug durch die Menge
Ein Langohr und rühmt sich, ihm soll
Nun gelten der Verehrung Zoll,
Ihm sei des Weihrauchs Duft geweiht und die Gesänge.

[477] Zum Einfluss der Emblematik auf *Desastre 66* vgl. Levitine (1979), Alcalá Flecha (1982), Esteban Lorente (2003: 472, 483, 481), Español Fauquié (2019: 322–323).
[478] La Fontaine (1966: 150).

Den Unsinn hört jemand und sagt:
„Meister Langohr, seid nicht so dumm und plagt
Euch nicht mit so eitlem Ruhme!
Euch nicht, nur dem Heiligtume
Gilt diese Ehre all, und wißt,
Daß mit Recht sie ihm gewährt wird." –
Bei 'nem Narrn im Amte ist
Nur das Kleid es, das verehrt wird.[479]

In der Fabel von La Fontaine geht es um einen dummen, unfähigen Amtsinhaber, der glaubt, man verehre ihn als Person, wohingegen die Leute ihm aufgrund seines Amtes, das er ausübt, Respekt erweisen. Sein Problem ist die Verwechslung von Person und Amt.

Die Geschichte wird auch in mehreren Tierfabeln von Zeitgenossen Goyas erzählt: in Fabeln von Félix María de Samaniego (1745–1801) und von José Agustín Ibáñez de la Rentería (1751–1826).[480] Diejenige von Félix María Samaniego lautet:

El asno cargado de reliquias

De reliquias cargado
Un Asno recibía adoraciones,
Como si a él se hubiesen consagrado
Reverencias, inciensos y oraciones.
En lo vano, lo grave y lo severo
Que se manifestaba,
Hubo quien conoció que se engañaba,
Y le dijo: «Yo infiero
De vuestra vanidad vuestra locura;
El reverente culto que procura
Tributar cada cual este momento,
No es dirigido a vos, señor jumento,
Que sólo va en honor, aunque lo sientas,
De la sagrada carga que sustentas.»
Cuando un hombre sin mérito estuviere
En elevado empleo o gran riqueza,
Y se ensoberbeciere,
Porque todos le bajan la cabeza;
Para que su locura no prosiga,
Tema encontrar tal vez con quien le diga:

[479] La Fontaine (1978: 361).
[480] Auf beide Fabeln weist Glendinning (1962: 224–226) hin.

«Señor jumento, no se engría tanto;
Que si besan la peana, es por el santo.» [481]

DER MIT RELIQUIEN BELADENE ESEL

Mit Reliquien beladen,
nahm ein Esel Anbetungen entgegen,
als ob ihm Verbeugungen, Weihrauch und Gebete
bekundet worden wären.
An seinem eitlen, gravitätischen und streng wirkenden Betragen,
das sich offenbarte,
erkannte jemand, dass er sich täuschte,
und sagte zu ihm: „Ich schließe
von eurer Eitelkeit auf euren Wahnsinn;
die kultische Verehrung, die man
gerade leistet,
gilt nicht euch, Herr Esel,
denn sie ist zu Ehren, auch wenn du das bedauern wirst,
der heiligen Last, die du trägst."
Sollte ein Mensch ohne Verdient
ein hohes Amt innehaben oder großen Reichtum besitzen
und sich dann brüsten,
weil alle den Kopf vor ihm neigen,
sollte er, damit sein Wahnsinn nicht fortdauere,
auf der Hut sein, jemanden zu treffen, der ihm sagt:
„Herr Esel, seid nicht so hochnäsig;
denn wenn sie den Sockel küssen, ist es für den Heiligen."

Wie beliebt Samaniegos Fabeln in der Epoche Goyas waren, zeigt sich daran, dass 1804 in demselben Verlag zwei Ausgaben mit Illustrationen von unterschiedlichen Künstlern erschienen sind. Die eine Ausgabe wurde von dem Kupferstecher José Asensio y Torres (1759–1820) illustriert. Die andere Ausgabe ist von einer Gruppe von fünf Künstlern gestaltet worden, die zwischen 1799 und 1804 für verschiedene Publikationen eng zusammengearbeitet haben: der Zeichner Antonio Rodríguez Onofre (1765 – um 1825) und die vier Kupferstecher Manuel Albuerne (1764–1815), Francisco de Paula Martí (1761–1827), Pedro Vicente Rodríguez (1775–1822) und José Vázquez (1768–1804). Die Version von *El Asno cargado de reliquias* (*Der mit Reliquien beladene Esel*) von Antonio Rodríguez Onofre hat Manuel Albuerne gestochen.

[481] Samaniego (1987: 117–118).

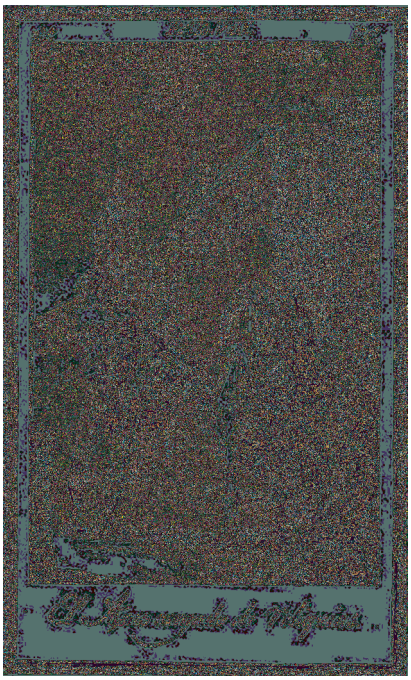


Abb. 37: José Asensio y Torres:
Der mit Reliquien beladene Esel

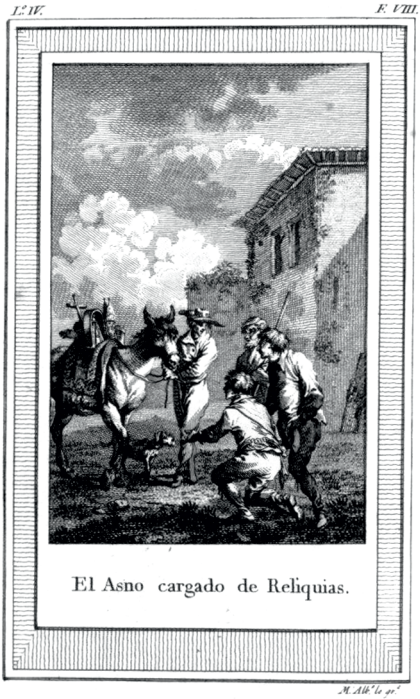


Abb. 38: Antonio Rodríguez Onofre und Manuel Albuerne:
Der mit Reliquien beladene Esel

José Agustín Ibáñez de la Rentería repliziert mit seiner Version auf die Fabel von Samaniego, indem er sie inhaltlich variiert. Er wählt nicht nur wie Samaniego die Gedichtform der *Silva*, mit dem freien Wechsel von gereimten Sieben- und Elfsilblern, sondern beginnt seine Fabel sogar mit der identischen ersten Verszeile:

EL BURRO CARGADO DE RELIQUIAS

De Reliquias cargado
Iba un Jumento de sobervia hinchado,
Al ver que un pueblo inmenso,
Lléno de devocion, le ofrece incienso.
En esto, maliciosa
Se le acercó á la oreja una Raposa,
Y le dixo: insensato,
Viendo de adoracion tal aparato

No á vanidad te muevas;
Pues no es por tí, sino por lo que llevas.

Al que se ensobervece
Porque un cargo logró que no merece,
Seguramente no le haría daño
Si le aplicasen este desengaño.[482]

DER MIT RELIQUIEN BELADENE ESEL

Mit Reliquien beladen
ging ein Esel vor Eitelkeit strotzend,
als er sah, dass eine große Menschenmenge,
voller Hingabe, ihn beweihräucherte.
Da näherte sich, hinterhältig,
eine Füchsin seinem Ohr
und sagte zu ihm: „Du Narr,
wenn du einen solchen Pomp an Verehrung siehst,
sollte dich das nicht zu Eitelkeit verleiten;
denn es ist nicht für dich, sondern für das, was du trägst."

Wer hochmütig wird,
weil er ein Amt bekommen hat, das er nicht verdient,
dem würde es sicherlich nicht zum Schaden gereichen,
wenn man ihm diese Desillusionierung verpassen würde.

In der Fabel von Samaniego erlangt ein Mensch ohne eigene Verdienste ein Amt oder Reichtum. Es steigt ihm zu Kopfe, dass er in dieser Position von anderen verehrt wird (sie neigen den Kopf vor ihm, erweisen ihm also ihre Reverenz). Dass er so eitel ist, dass er nicht erkennt, dass er wegen seines Amtes oder wegen seines Reichtums verehrt wird, wird als Wahnsinn bezeichnet. Dies betrifft das Verhalten miteinander: Ein Mensch, der eingebildet ist, weil er in großem Wohlstand lebt, ohne etwas dafür getan zu haben, braucht jemanden, der ihn wieder auf den Boden der Tatsachen zurückbringt und ihm zeigt, dass die Menschen ihm nur wegen seines Besitzes und nicht etwa wegen seiner Person Respekt entgegenbringen.

Auch in der Fabel von Ibáñez de la Rentería geht es um jemanden, dem ein Amt zugefallen ist, das er eigentlich nicht verdient. Die Füchsin ist in der Fabel normalerweise die schlaue Füchsin, die die anderen Tiere

[482] Ibáñez de Rentería (1789: 9).

überlistet. Hier übernimmt sie die Funktion der Aufklärerin, auch wenn es heißt, sie tue das eigentlich, weil sie böswillig sei.

Dass es sich bei den Fabeln von Samaniego und Ibáñez de la Rentería um Texte handelt, in denen die aktuelle politische Situation aufgegriffen und reflektiert wird, zeigt eine Passage in einem Brief, den der mächtige Premierminister Manuel de Godoy, der für König Karl IV. die Regierungsgeschäfte geführt hat, am 25. März 1800 an Königin María Luisa schreibt:

> [...] toda la Gente busca lo mas elevado por que todos desean ser mas, todos respetan lo que está mas cerca de VV. MM. y todos rinden a estos sus obsequios, el mal nace de la indiscreccion[483] de los que reciven tales aplausos sino obra en ellos el discernimto.[484] necesario y a fuerza de tiempo venimos a parar en que olbidados de la causa primaria queda solo el objeto determinado que se buscó para el apoyo, de aquí se deduce que la autoridad se disipa, sino en la esencia, en los antecedentes y que las veneraciones recaen sobre el favorecido y no sobre el favorecedor; deben pues los Reyes ser económicos en sus distinciones y trato, no oir sino conductos puros y no comprometerse al acceso de Personas malas como por desgracia subsede en las Cortes; el Hombre está expuesto a oir mas malo que bueno si se libra a la Sociedad de los Hombres y los Reyes sin exempcion no pueden oir nada bueno sino por sus Mugeres o intimos Amigos, raros son y son raras pero uno y otro puede reunirse, el Rey tiene la fortuna de poseer una buena Muger no debe pues mendigar noticias de otras personas ni menos oirlas por las contingencias que he dicho arriva, si los cortesanos leyesen bien la fábula del Borrico cargado de reliquias no abusarian asi de las distinciones que reciben de los Soberanos y [h]artos exemplos tienen diariamte.[485] para aprender, pues ven que dada fin la epoca del aplauso corresponden a los que estubieron en auge por empleos, & con un puntillon en el trasero. esta es la diferencia entre los que merecen por si y los que reciben por consideraciones, a estos se les trata mal pues ellos no obraron bien tampoco, y a los que tubieron un merito puro y radicado jamas se les quita el obsequio que se les desvió; en fin, Señora bueno está y bueno será que yo concluya pues la materia es larga para escrita y no devo abusar molestando ni entrar en explicaciones sobre Personas determinadas, a la visita [h]ablare si VV. MM. quieren que les diga mas.[486]

> [...] jedermann strebt nach dem Höchsten, weil alle mehr sein wollen; alle respektieren, was Euren Majestäten am Nächsten steht, und alle erweisen diesen ihre Reverenz; das Übel erwächst aus der Unklugheit derjenigen, die

[483] Recte: indiscreción.
[484] Abkürzung für: discernimiento.
[485] Abkürzung für: diariamente.
[486] Pereyra (1935: 274–275).

einen solchen Zuspruch erhalten, wenn nicht in ihnen das nötige Urteilsvermögen vorhanden ist und wir im Laufe der Zeit, nachdem die ursprüngliche Ursache in Vergessenheit geraten ist, nur noch an den bestimmten Zweck denken, der für die Unterstützung gesucht worden ist, woraus sich ergibt, dass die Autorität sich verflüchtigt, wenn nicht im Wesentlichen, so doch bei den Vorgesetzten, so dass die Ehrerbietungen dem Günstling erwiesen werden und nicht dem Gönner; die Könige müssen also sehr zurückhaltend in ihren Auszeichnungen und ihrem Umgang sein, sie sollten nur auf aufrichtige Ratgeber hören und sich nicht durch den Zutritt von schlechten Personen, die so unglücklicherweise den Zweitwohnsitz bei Hofe finden, kompromittieren; der Mensch ist anfällig dafür, mehr Übles als Gutes zu hören, wenn er sich aus der Gesellschaft der Menschen befreit, und die Könige können ausnahmslos nichts Gutes hören, es sei denn von ihren Ehefrauen oder intimen Freunden, selten sind die einen wie die anderen, aber der ein oder andere kann noch dazukommen; der König hat das Glück, eine gute Frau zu besitzen, er muss nicht Informationen von anderen erbetteln, noch sie durch die oben erwähnten Zufälligkeiten erfahren; wenn die Höflinge die Fabel von dem mit Reliquien beladenen Esel genau läsen, würden sie so die Auszeichnungen, die sie von den Herrschern bekommen, nicht missbrauchen, und davon zeugen täglich genügend Beispiele, um daraus zu lernen, denn sie sehen, dass sie, sobald die Zeit des Applauses zu Ende gegangen ist, denen entsprechen, die aufgrund von Ämtern im Aufwind waren und einen Arschtritt bekommen haben. Das ist der Unterschied zwischen denjenigen, denen das Verdienst um ihrer selbst willen gebührt, und denen, die es nur des Ansehens wegen erhalten, denn diese behandelt man schlecht, weil sie auch nicht gut gehandelt haben, und denjenigen, die ein reines, tief verwurzeltes Verdienst hatten, wird man niemals die Verehrung entziehen, die jenen verlorengegangen ist; schließlich, gnädige Frau, ist es gut und wird es gut sein, dass ich zum Ende komme, denn das Thema ist umfangreich in schriftlicher Form, und ich sollte nicht lästig fallen noch mit Erklärungen über bestimmte Personen anfangen, denn bei meinem nächsten Besuch würde ich darüber reden, wenn Eure Majestäten es wünschen, dass ich es weiter ausführe.

In einem späteren Brief vom 25. September 1804 an Königin María Luisa bezieht Godoy sich nochmals auf die Fabel. Er berichtet ihr, dass sich seine Ehefrau María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de Chinchón (1780–1828), gerne in dem Landhaus von Carabanchel aufhält, weil es ihr gefällt, dass die dortigen Bewohner ihr auf dem Weg dorthin ihre Reverenz erweisen, was Godoy als unangemessenes Verhalten ansieht: „lo prefiere porque hay aplausos en el tránsito ¡infelices! ¡cómo merecen oir la

fábula del borrico cargado de reliquias!“[487] (sie bevorzugt es, weil es auf dem Weg dorthin Applaus gibt. Unglückliche! Sie sollten unbedingt die Fabel vom Esel, der Reliquien geladen hat, hören!).

Auf welche der beiden Fabeln sich Godoy bezieht, lässt sich nicht eindeutig entscheiden, denn er spricht bei der Nennung der Fabel in beiden Briefpassagen vom *borrico* (Esel), wohingegen Samaniego den Begriff *asno* und Ibáñez de la Rentería *burro* verwendet. In jedem Fall wandelt Godoy den Titel ab. In dem Brief an die Königin vom 25. März 1800 entwirft Godoy, ausgehend von der Fabel vom Esel, der Reliquien trägt, eine politische Ethik in Bezug auf den absoluten Monarchen und die Auswahl seiner Berater und Minister. Deren Qualität bemisst sich danach, ob sie ihre Ämter so ausüben, dass sie dem Monarchen dienen und erkennen lassen, dass sie ihm ihre Ämter zu verdanken haben und Respekt und Verehrung der ihnen Untergebenen nicht auf sich persönlich, sondern auf das Amt beziehen, denn Respekt und Verehrung gelten nicht ihnen, sondern dem Monarchen. Godoy präsentiert sich hier der Königin als jemand, der mit souveränem Weitblick über den Dingen steht. Dass er sich damit selbst ins rechte Licht rückt und als idealen Minister und intimen Vertrauten des Königspaars empfiehlt und damit auch machtpolitische Interessen in eigener Sache verfolgt, dürfte klar sein.

Godoys politische Einschätzung der königlichen Macht und des Verhältnisses des Monarchen zu seinen Beratern und Ministern im Spiegel der Fabel vom Esel, der Reliquien trägt, macht die aktuelle politische Dimension dieses Themas deutlich. Goya, der sich als Hofmaler im Wirkungskreis Godoys bewegte, verstand sehr genau, welche politische Bedeutung die Fabel vom Esel, der Reliquien trägt, hatte. Im Kontext der beiden Fabeln und insbesondere ihrer politischen Deutung von Godoy liegt es nahe, dass auch Goya *Desastre 66* als eine politische Botschaft konzipiert hat, obwohl man dies sicherlich nicht auf den ersten Blick merkt. Entscheidend ist, dass Goya sich in der Bildlegende nicht gegen den Esel und seine falsche Annahme, die Verehrung gelte ihm, wendet, sondern gegen den Aberglauben der Menge, die blind dem Reliquienglauben verfallen ist, und gegen die Profiteure dieses Aberglaubens. Damit knüpft er zwar an die lange Tradition dieses Motivs an, gibt ihm aber eine neue, im Sinne der Aufklärung aktuelle politische und sozialkritische

[487] Zitiert nach Ruspoli (2000: 139) und (2004: 301). Das Manuskript befindet sich im Archivo Histórico Nacional, Madrid (Signatur: Sección de Estado, legajo 2.821).

Wendung und eine Aussage, in der der Aberglaube im Sinne der aufklärerischen Vorurteilskritik bloßgestellt wird.[488]

[488] Vgl. Levitine (1979: 174): „Goya, prenant apparemment le contre-pied de l'interpretation qui domine toutes les variantes et toutes les illustrations de l'histoire de I'âne aux reliques, ne s'attaque pas à l'âne mais aux adorateurs de ces reliques" (Indem Goya offensichtlich die Gegenposition zur Interpretation, die alle Varianten und alle Ilustrationen der Geschichte vom Esel mit den Reliquien dominiert, greift er nicht den Esel an, sondern die Verehrer der Reliquien).

Desastre 67

Die Bildlegende *Esta no lo es menos.* (*Diese ist es nicht weniger*) weist die Darstellung als Variante der vorherigen Radierung aus, denn das Demonstrativpronomen am Anfang bezieht sich auf deren Bildlegende *Extraña devocion!* (*Seltsame Andacht!*). Auch in *Desastre 67* geht es um die Verehrung von Reliquien und den Umgang mit ihnen während der Kriegswirren: Hier werden zwei Marienskulpturen in Sicherheit gebracht.

Zwei betagte Männer in altertümlicher Kleidung tragen, dicht aneinandergedrängt und gesenkten Hauptes, eine Marienskulptur auf dem Rücken. Sie liegt senkrecht auf ihren Rücken auf, doch ist sie etwas seitlich geneigt und so auf uns hin ausgerichtet. Die beiden alten Männer wirken aufgrund ihrer altertümlichen, längst aus der Mode gekommenen Kleidung distinguiert, als handele es sich um Würdenträger. Es ist die Kleidung, wie sie bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts getragen

wurde: Sie tragen Schnallenschuhe, Strümpfe, die des rechten Mannes unten mit Verzierungen bestickt, ein Wams mit eng geschnittener Taille und breiten Rockschößen. Dieser Mann trägt eine Kniehose, die unterhalb der Knie geschnürt ist. Die Ärmel des Wamses sind sehr breit, beim linken Mann mit parallelen Zierschnüren bestickt, mit vier Schlitzen und an deren rechten Enden mit großen runden Knöpfen besetzt. Aufgrund ihrer Altersschwäche schleppen sie, beide auf einen Stock gestützt, mit ersichtlicher Mühe und unter Aufbietung aller Kräfte die Skulptur der Madonna. Von uns aus gesehen, ist der Mann links frontal, der Mann rechts im Seitenprofil zu sehen. Der Mann links hält seinen Stock in der rechten Hand, derjenige rechts seinen in der linken, wobei beide Stöcke so schräg gestellt sind, dass sie sich so kreuzen, dass sich ein X ergibt.

Der Mann links, der die Prozession anführt, geht gesenkten Hauptes, und sein Gesicht wird von den breiten Ärmelschößen seiner Kleidung verdeckt. Die runde Glatze weist auch ihn als betagten Mann aus. Er hält eine Glocke in der Hand hoch, die er läutet. Der Kopf der Marienskulptur befindet sich unmittelbar über seinem Kopf, so dass man den Eindruck haben könnte, auch er trage die Figur mit.

Die drei Männer befinden sich vor dem Eingang einer Kirche, von der man lediglich, vom linken Bildrand vertikal geschnitten, einen Bündelpfeiler sehen kann, der typisch für Sakralbauten ist. Gleich rechts neben der Säule, etwas weiter nach hinten gesetzt, steht ein Opferstock oder Opferkasten für Geldspenden, auf einem säulenförmigen Sockel gleich neben dem Eingang der Kirche.

Im Hintergrund rechts trägt ein Mann – in Rückenansicht – auf seinem Rücken eine weitere Marienskulptur weg. Dass er dort hinten einen abschüssigen Weg hinuntergeht, sieht man an den Silhouetten der Köpfe einiger weiterer Begleiter, die links und rechts neben seinen Beinen auftauchen. Bei der rechten dieser beiden Gestalten scheint es sich um einen Mönch zu handeln, der seinen Kopf und Schulterbereich unter einer hellen Kapuze verbirgt. Zwischen der Gruppe im Vordergrund und dem Mann rechts, der die Marienskulptur wegträgt, sieht man – als Bruststück in Vorderansicht – die gestrichelten Konturen eines Mannes, der einen Messkelch trägt.

Die beiden Marienfiguren in *Desastre 67* können eindeutig identifiziert werden. Die liegende Marienskulptur, die die betagten Männer im Vordergrund tragen, ist *Nuestra Señora de la Soledad* (*Unsere Liebe Frau*

von der Einsamkeit).[489] Nachdem die Besatzungstruppen das erste Mal Madrid verlassen mussten, wurde die *Señora de la Soledad* in einer Prozession durch die Stadt getragen. Beim zweiten Einmarsch der Franzosen in die Hauptstadt wurde sie im März 1809 vom *Convento de Victoria* nach *San Isidro el Real* transferiert. Statue handelt es sich. Bei der rechten Statue im Hintergrund handelt es sich um die *Virgen de Atocha*.[490]

Abb. 39: Fray Matías Antonio de Irala Yuso:
Altarretabel unserer Lieben Frau von der Einsamkeit im Convento de la Victoria

[489] Vgl. Sánchez López (1996: 66).
[490] Vgl. Schrader (2006: 113–114).

Die *Señora de la Soledad* war eine bemalte Holzstatue, die der Maler, Bildhauer und Architekt Gaspar Becerra (1520–1568) um 1565 für den *Convento de Nuestra Señora de la Victoria* in Madrid gestaltet hat, im Auftrag von Königin Isabel de Valois (1545–1568), seit 1559 die dritte Ehefrau von König Philipp II.[491] Die Statue wurde 1936 während des spanischen Bürgerkrieges vernichtet. Verehrt wurde sie zunächst in der Kirche *San Francisco de Paula*, integriert in ein barockes Altarretabel. Fray Matías Antonio de Irala Yuso (1680–1753) hat dieses Retabel mit der Heiligenfigur 1726 radiert.

Abb. 40: *Virgen de la Soledad in der Real Colegiata de San Isidro*. Foto (vor 1936)

Im dritten Band von Antonio Acisclo Palominos (1655–1726) Malereitraktat *El museo pictórico o Escala óptica* (*Das Malereimuseum oder die optische Treppe*) von 1724 ist die Biografie von Gaspar Becerra enthalten, mit der Entstehungsgeschichte von *Nuestra Señora de la Soledad*.[492] Der Maler Palomino, dessen Abhandlung über die Malerei Goya vertraut war,

[491] Zur *Virgen de la Soledad* vgl. Tormo (1913), Rodríguez G. de Ceballos (2008: 398–400), Arias Martínez (2011), Portús (2016: 72–73).

[492] Vgl. Palomino (1947: 783–785). Palominos Quelle ist die Darstellung von Fray Antonio Ares: *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula* (Madrid: Pedro Taço 1640).

lobt Becerras Marienstatue mit ungewöhnlichen Worten, als habe es sich bei der Herstellung der Skulptur um eine Art Heldentat gehandelt: „la más heroica obra suya de escultura, y corona de sus estudios“[493] (sein heldenhaftestes Skulpturenwerk und die Krone seiner eifrigen Bemühungen).[494]

Tatsächlich bestand das Bildnis der *Señora de la Soledad* aus verschiedenen Teilen, die aus unterschiedlichem Material gefertigt waren. Aus Holz waren lediglich das Gesicht und die Hände, an einem Holzgestell angebracht, das mit einem Kleid versehen war. Dementsprechend hat die Marienstatue in *Desastre 67* die Hände vor der Brust gefaltet. Ein Rosenkranz hängt ihr als lang herabhängende Kette um den Hals, an deren Ende sich ein Kreuz befindet.[495] Gemäß der Witwentracht der adligen Damen am Königshof trägt sie ein helles Untergewand und einen schwarzen Umhang, des Weiteren eine Nonnenhaube, die Kopf und Halspartie bedeckt und nur das Gesicht frei lässt. Dass es sich um ein Artefakt handelt, dessen oberer Teil mit Gesicht und Händen als Holzskulptur gestaltet ist, wird dadurch in *Desastre 67* offen gelegt, dass das Holzgestänge mit den vier runden Holzfüßen und die beiden Stäbe eines Holzgestells, das die Figur aufrecht hält und um das die sie umhüllende Kleidung befestigt ist, deutlich sichtbar sind.

Goya gestaltete in seiner Darstellung der *Señora de la Soledad* einige Dinge etwas anders: Er lässt den Heiligenschein der Marienstatute weg. In seinem etwa zur selben Zeit entstandenen Gemälde *Procesión de disciplinantes* (*Prozession von Flagellanten*) hat er die *Señora de la Soledad*

---

493 Palomino (1947: 783).

494 Demnach ging der Auftrag auf die Bitte des Beichtvaters der Königin zurück, Fray Diego de Valbuena, einem Franziskaner, der eine Marienskulptur für seinen Konvent *San Francisco de Paula* wünschte. Die erste Version der Statue, an der Becerra fast ein ganzes Jahr lang arbeitete, gefiel der Königin nicht, ebenso wenig die zweite Version. So gab sie ihm den Auftrag zu einem letzten, dritten Versuch. An einem Winterabend sei Becerra, über seinen Entwürfen brütend, eingeschlafen. Im Traum sei ihm eine geheimnisvolle Gestalt erschienen: Er solle als Material für die Marienskulptur das Holzstück benutzen, das gerade im Kamin seines Zimmers brannte. Aus dem Traum erwacht, eilte er zum Kamin, löschte das große brennende Holzscheit mit Wasser und schnitzte daraus die Marienskulptur, die endlich das Wohlgefallen der Königin fand, so dass Becerra für das gelungene Werk reich entlohnt wurde.

495 Der Mercedariermönch Fray Juan Interián de Ayala (1656–1730) kritisiert den nachträglich hinzugefügten Rosenkranz der *Señora de la Soledad* in Form einer langen Perlenkette in seiner lateinischen Abhandlung *Pintor cristiano y erudito* (Madrid 1730), die 1782 in spanischer Übersetzung erschienen ist. Vgl. Interián de Ayala (1782: 2. Bd., 44–46 [Libro IV, Capítulo VI]).

mit dem Heiligenschein dargestellt.[496] Eine Erklärung für das Fehlen des Heiligenscheins in *Desastre 67* wäre insofern möglich, als man ihn für den Transport abgenommen haben könnte. Zudem stellt er die Marienstatue in *Desastre 67* mit geschlossenen Augen dar.

Auffälliger und ungewöhnlich ist eine weitere Veränderung, die Goya in *Desastre 67* vornimmt: Er fügt der Statue drei Pfeile hinzu, die in ihrer Brust stecken. Es stellt sich die Frage, warum Goya die Attribute der drei Pfeile hinzugefügt hat: Bei der *Señora de la Soledad* handelt es sich um eine Darstellung einer *Mater dolorosa* (Schmerzensmutter).[497] Dies wird durch die Hinzufügung der Pfeile, die das Leiden symbolisieren, sicherlich bekräftigt. So wäre es durchaus nachvollziehbar, dass Goya sie hinzugefügt hat, um auf das durch den Krieg verursachte Leid für die Menschen hinzuweisen, oder er bringt hier die Attribute einer anderen Heiligen mit ein, denn bei den drei Pfeilen handelt es sich eigentlich um das Attribut der heiligen Philomena.[498] Am 25. Mai 1802 wurden bei archäologischen Grabungen in den Katakomben der heiligen Priscilla in Rom die sterblichen Überreste einer Frau entdeckt, die aufgrund dreier Grabplatten mit einem Epitaph als Philomena identifiziert worden ist.[499] Dass Goya davon erfahren haben könnte, ist denkbar.

Bei der Marienskulptur mit den glockenförmigen Konturen, die im Hintergrund rechts weggetragen wird, handelt es sich um die *Virgen de Atocha* (*Jungfrau von Atocha*) in der *Basílica Nuestra Señora de Atocha* in Madrid.[500] Die aus Holz gefertigte und von einem wertvollen Mantel um-

---

[496] Öl auf Holz, 46 x 73 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (Signatur: 967). Vgl. Rodríguez G. de Ceballos (2008: 394–395).

[497] Vgl. Mélida (1863: 279), Bihalji-Merin (1985: 163), Sánchez López (1996: 66).

[498] Philomena war die Tochter eines griechischen Königs, der zum Christentum übergetreten war, und sie kam zusammen mit ihrem Vater nach Rom, wo sich Kaiser Diokletian in sie verliebte. Als Braut Christi wies sie den Kaiser zurück, der sie daraufhin gefangennehmen ließ. Er ließ sie mit einem Anker, der an einem Seil um ihren Hals befestigt wurde, in den Tiber werfen, doch schnitten die Engel den Strick entzwei. Die Pfeile, die die Schützen daraufhin auf sie schossen, flogen zu diesen zurück. Schließlich ließ Diokletian sie enthaupten. Außer den drei Pfeilen, die ihre Brust durchbohren, sind ein Anker, eine Palme oder eine Blume ihre Attribute.

[499] Die drei Platten enthielten die Schriftzüge „Lumena – Pax te – cum fi", was in der richtigen Anordnung ergab: „Pax tecum Filumena" (Friede sei mit dir, Philomena). Zur Entdeckung der Gebeine und der Grabinschrift vgl. Mautner Markhof (1981: 17–25), Braschi (1991: 6), Darche/Imhof/Ignis (1995: 80–83).

[500] Zur *Virgen de Atocha* vgl. Répide (1972: 58–61), Latorre Sanz (März/April 2006). Zur Identifizierung der rechten Statue mit der *Virgen de Atocha* vgl. Sánchez López (1996:

hüllte Marienstatue ist die älteste der Stadt, die nachweislich schon im 7. Jahrhundert verehrt wurde. Die Könige Philipp III. und Philipp IV. ließen sich die *Virgen de Atocha* ans Sterbebett bringen. Sie gilt als Beschützerin Spaniens, und als Patronin der Monarchie ist sie die Beschützerin der spanischen Könige.

Die königliche Familie besuchte stets anlässlich von Hochzeiten und Taufen die *Virgen de Atocha*, um ihren Segen zu erbitten.[501] Diese Besuche waren öffentliche Ereignisse mit einer repräsentativen Funktion, wobei die Mitglieder der königlichen Familie in einem feierlichen Zug in ihren prächtigen Karrossen vom Königspalast aus durch die Straßen der Hauptstadt zur *Virgen de Atocha* fuhren. In einem vom 30. März 1785 aus Madrid datierten Brief berichtet Goya seinem Freund Martín Zapater in Saragossa von der mit großem Pomp inszenierten Fahrt in Karossen von König Karl III. und Mitgliedern der königlichen Familie zur *Virgen de Atocha*, um ihren Segen für die Hochzeit der Prinzessin Carlota mit dem portugiesischen Infanten Juan zu erbitten.[502]

> Ayer fue el Rey á Atocha a las 5 de la tarde, muy contento con el Príncipe a su izquierda y la Princesa y la Carlota al bidrio; los Ynfantes detrás en otra Carroza y en la que se seguia la Ynfanta con todo el tren real que hacia una bista muy buena (y me acorde de ti, pues en todas mis mejores dibersiones me suele suceder), hubo muy buena hiluminacion y la Plaza mayor acía mejor que otras bezes para mi gusto y de otros.[503]

> Gestern fuhr der König um 5 Uhr nachmittags zur *Virgen de Atocha*, sehr zufrieden, mit dem Fürsten[504] zu seiner Linken und der Fürstin[505] und Carlota[506] auf dem Fensterplatz; der Fürst und die Fürstin fuhren in einer anderen Kutsche hinterher und die Prinzessin folgte mit dem ganzen königlichen Zug, der sehr gut aussah (und ich habe an dich gedacht, denn in all meinen besten Vergnügungen passiert mir das gewöhnlich), es gab eine sehr gute

67–68), Portús/Vega (1998: 40, Abb. 8; 65, Abb. 19), Schrader (2006: 113–114), Mena Marqués (2008: 335), Vega (2008c: 276).

501 Vgl. Martínez Arranz (2022: 78, 83, 89, 98).

502 Vgl. Águeda Villar (2008: 323).

503 Goya (2003: 198 [Nr. 64]).

504 Gemeint ist der *Príncipe de Asturias* (Fürst von Asturien), nämlich der älsteste Sohn des Königs und Thronfolger, der nachmalige König Karl IV.

505 Gemeint ist die Ehefrau María Luisa des *Príncipe de Asturias* Karl.

506 Carlota Joaquína de Borbón (1775–1830), die Tochter von Karl IV. und María Luisa, heiratete am 8. Mai 1785 den Infanten und nachmaligen König Juan VI. von Portugal (1767–1826), mit einem päpstlichen Dispens, da die Braut erst zehn Jahre alt war.

> Beleuchtung und die Plaza Mayor machte nach meinem Geschmack und nach dem anderer einen bessen Eindruck als zu anderen Zeiten.

Aufgrund dieser politischen Symbolik spielte die *Virgen de Atocha* während der Besatzung Spaniens durch die napoleonischen Truppen eine wichtige ideologische Rolle. König Ferdinand VII. verehrte die Marienstatue sehr. Kurze Zeit nach seiner Thronbesteigung im März 1808 begab er sich am 9. April zur *Virgen de Atocha*.[507] Wenige Tage später fuhr er nach Frankreich, um sich mit Napoleon zu treffen, der ihn gefangennahm, so dass er dort im Exil in Bayonne bleiben musste. Vor seiner Abreise hatte er bei der *Virgen de Atocha* das Szepter zusammen mit dem Band des Ordens vom Goldenen Vlies deponiert, dem der König vorstand und dessen Hauptanliegen die tatkräftige Unterstützung des katholischen Glaubens war.

Am 5. Dezember 1808 wurde das Heiligtum der *Virgen de Atocha* von französischen Soldaten geplündert, die wertvollen Kultgegenstände geraubt und das Archiv und die Bibliothek verbrannt. Die Dominikanerpatres flohen mit der Statue in den *Convento de Santo Román* in der Calle Atocha, und sie kehrte erst nach dem Krieg wieder zurück. Diese Entweihung des Heiligtums der *Virgen de Atocha* rief bei den Madrilenen großen Unmut hervor, auf den König Josef I. beschwichtigend reagierte, indem er am 3. März 1809 anordnete, die *Virgen de Atocha* in die Dominikanerkirche *Iglesia de Santo Tomás* zu überführen, und sie damit unter seinen persönlichen Schutz stellte.[508] Diese Verordnung wurde am 18. März in der *Gazeta de Madrid* bekanntgegeben:

> Para que la imágen de nuestra Señora con el título de Atocha, que con gran devocion de esta corte se veneraba en el convento de padres Dominicos del mismo nombre, el qual con el motivo de los sucesos de la guerra ha quedado mui maltratado, no carezca de los cultos que los fieles quieran tributarle; hemos decretado y decretamos que sea trasladada á la iglesia de Sto. Tomas, perteneciente tambien á padres Dominicos, donde sea colocada con toda la decencia que corresponde y deseamos.[509]

> Damit das Bildnis Unserer Lieben Frau mit dem Titel von Atocha, das mit großer Verehrung dieses Königshofes im Kloster der Dominikanerpatres

[507] Vgl. Jiménez Benítez (1891: 1. Bd., 632), Schrader (2006: 113).
[508] Vgl. Jiménez Benítez (1891: 1. Bd., 658–659).
[509] Bonaparte (18. März 1809). Die gleiche Notiz erschien einen Tag später nochmals im *Diario de Madrid*. Vgl. Bonaparte (19. März 1809).

gleichen Namens verehrt wurde, das durch die Kriegsereignisse sehr schlecht behandelt wurde, nicht die Verehrung fehlt, die die Gläubigen ihr zu erweisen wünschen, haben wir verfügt und verfügen wir, dass es in die Kirche des heiligen Thomas, die ebenfalls den Dominikanern gehört, überführt wird, wo es mit allem Anstand, der ihm gebührt und den wir wünschen, aufgestellt wird.

Im selben Monat wurde auch die *Señora de la Soledad* an einen sicheren Ort transferiert.

Nur einen Tag nach seiner Rückkehr nach Madrid begab sich der wiedereingesetzte König Ferdinand VII. am 13. Mai 1814 in die *Iglesia de Santo Tomás*, um der *Virgen de Atocha* seine Dankbarkeit zu erweisen, indem er sich den Orden Karls III. von der Brust nahm und ihn der Marienstatue darreichte.[510] Dieser Verdienstorden war von König Karl III. am 19. September 1771 unter dem Patronat der Unbefleckten Empfängnis Mariens gestiftet worden. Damit setzte Ferdinand VII. deutlich ein öffentliches politisches Zeichen, dass er als legitimer König wieder zurück war und sein Amt ausübte. Am 20. Juni 1819 ordnete er die Rückführung der *Virgen de Atocha* in ihr angestammtes Heiligtum an.

Der Schriftsteller Antonio Alcalá Galiano (1789–1865) gibt in seinen Memoiren zwei volkstümliche Gedichte wieder, die in Madrid kursierten und sogar auf den Straßen gesungen wurden. Das eine lautet:

Virgen de Atocha,
Dame la mano,
Que tienes puesta
La bandolera
Del rey Fernando.
Virgen de Atocha,
Dame tu poder,
Para que el rey Fernando
Le traigas con bien.[511]

Jungfrau von Atocha,
gib mir deine Hand,
denn du trägst
das Band
von König Ferdinand.
Jungfrau von Atocha,

[510] Vgl. Jiménez Benítez (1891: 2. Bd., 15).
[511] Alcalá Galiano (1890: 100).

gib mir deine Kraft,
damit du König Ferdinand
wohlbehalten zurückbringst.

Das andere Gedicht bezieht sich ebenfalls auf König Ferdinand VII. und die *Virgen de Atocha*:

Ya vienen las provincias
Arrempujando,
Y la Virgen de Atocha
Trae á Fernando.
¡Vivan los españoles!
¡Viva la religion!
Yo me c...o[512] en el gorro
De Napoleon.[513]

Schon sind die Provinzen
aufgerüttelt,
und die Jungfrau von Atocha
bringt Ferdinand zurück.
Die Spanier leben hoch!
Die Religion lebe hoch!
Ich scheiße auf die Mütze
von Napoleon.

Goya zeigt, dass die Heiligenbilder, die ebenso von den Habsburgern wie von der nachfolgenden Dynastie der spanischen Bourbonen als Schutzheilige Spaniens verehrt wurden, in den Kriegswirren keinerlei Schutz mehr bieten, sondern selbst in Sicherheit gebracht werden müssen.

Aufschlussreich in Bezug auf die politische Bedeutung und Funktion der Marienstatue in Zusammenhang mit dem König ist die Bildlegende der folgenden Radierung,[514] wonach Ferdinand VII. die Geschicke Spaniens der *Virgen de Atocha* anvertraut hat:

NUESTRO AMADO REY FERNANDO

afligido con la presencia del exército frances y forzado á ir á Bayona por las insidias del tirano de Europa, dexa su banda á n[ues]tra S[eñor]ra de Atocha, fiando su dicha y la de la Nacion Española en esta divina Señora.

[512] Gemeint ist: cago.
[513] Alcalá Galiano (1890: 100).
[514] Zu dieser Abbildung und ihrer Symbolik vgl. Arquero Soria (1954: 39–40), Portús/Vega (1998: 365, Abb. 116), Vega (2013: 369 und 272).

durch die Anwesenheit der französischen Armee bekümmert und durch die Heimtücke des Tyrannen Europas gezwungen, sich nach Bayonne zu begeben, übergibt er sein Band unserer Frau von Atocha und vertraut sein Glück und das der spanischen Nation dieser göttlichen Frau an.

Abb. 41: Anonymus: *Unser geliebter König Ferdinand*

Dass Goya in *Desastre 67* den Abtransport der Statuen der *Señora de la Soledad* und der *Virgen de Atocha* zeigt, um sie in Sicherheit zu bringen, ist mehr als eine Dokumentation der tatsächlichen Maßnahmen, die man infolge der Auswirkungen des Krieges in der Hauptstadt durchführte. Entscheidend ist auch die Auswahl der beiden Marienstatuen, die hier abtransportiert werden, denn es handelt sich nicht nur um repräsentative Votivbilder der religiösen Marienverehrung, sondern um Statuen, die aufgrund ihrer politischen Funktion in der Geschichte des spanischen Königtums und in der konkreten Gegenwart des Spanischen Unabhängigkeitskrieges eine politische Funktion hatten. Ein Blick auf diese historische

und die seinerzeit aktuelle Funktion der beiden Statuen eröffnet für *Desastre 67* eine eindeutig politische Lesart.

Aus den Bildlegenden von *Desastre 66* und *67* ergibt sich eine grundsätzliche antiklerikale Einstellung gegenüber dem Reliquienglauben, der von den spanischen Aufklärern als Aberglauben qualifiziert wurde.[515] Die altertümliche Kleidung der Männer, die die Marienstatuen tragen, deutet durchaus darauf hin, dass es Repräsentanten des Ancien Régime sind, die durch die politischen Verhältnisse entmachtet worden sind. Dieser Verweis auf das Ancien Régime verleiht der Radierung ohne Zweifel eine kritische Note.

[515] Vgl. Lozano López (2022: 317).

Desastre 68

Ein mit einem hellen Ordensgewand bekleideter Mönch stellt sich in hockender Körperhaltung so breitbeinig hin, als würde er gerade sein Geschäft verrichten. Das Habit hat er bis über die Knie hochgerafft, so dass beide Hosenbeine gut sichtbar hervortreten, aufgrund der Körperhaltung mit einer dichten Fältelung des Stoffes an den Fußenden. Seine nackten Füße stecken in offenen Sandalen, so dass seine Zehen gut zu erkennen sind. Über den Kopf hat er eine Kapuze gezogen. Seinen Kopf hat er soweit geneigt und etwas zur Seite gedreht, dass das ganze Gesicht im Schatten liegt, mit Ausnahme der Nasenspitze und des Nasenrückens, auf die das Licht fällt, so dass sie in einem starken Kontrast zum ansonsten verdunkelten Gesicht stehen. So lässt sich der Mann anhand seiner Gesichtszüge nicht identifizieren, auch wenn diese soweit konturiert worden sind, dass die Augen- und Mundpartie und die Gesichtsform andeutungsweise wahrgenommen werden können. Aufgrund seines weißen Habits sowie des weißen Schulterüberwurfs mit Kapuze handelt es sich

wohl um einen Dominikaner, also um einen Mönch des Ordens, der vor allem die Inquisition befürwortete und tatkräftig unterstützte.

Insgesamt wirkt die Körperhaltung des Mönchs äußerst angespannt: in Hockstellung, mit gegrätschten Beinen, mit vorgebeugtem Oberkörper und zur Seite gedrehtem Kopf. In der rechten Hand, die er auf sein rechtes Knie aufgelegt hat, hält er waagerecht einen langstieligen Löffel, dessen Laffe (Schöpfteil) auf seine Körpermitte weist. Seine linke Hand ist unter dem Faltenwurf der Kleidung verborgen. Er befindet sich in einem äußerst labilen Gleichgewicht, dessen angestrengte Körperspannung noch durch die unruhige Faltenbildung der Kleidung und durch den kontrastreichen Lichteinfall, der Teile der Figur (das Gesicht und die, von uns aus gesehen, rechte Körperhälfte) im Dunkeln und die Kapuze und die linke Seite den vorderen Bereich der Kleidung samt der Hosenbeine in einer chaotisch wirkenden Unordnung zeigt. Der Lichteinfall, der zu einer starken Schattenbildung führt, erfolgt von links oben. Eine Lichtquelle außerhalb des Bildraums wirft zwei ovale helle Flächen auf den Boden.

Links neben dem Mönch steht ein runder Topf oder Napf vor einem Stapel mit männlichen Masken mit großen Nasen. Es könnte sich um einen Sammeltopf eines Almosensammlers (*bacinero*) handeln, den man *bacina*, *bacineta* oder *bacinilla* nannte, also ein Metallgefäß, gewöhnlich aus Messing, das in der katholischen Kirche als Behältnis für Almosen diente.[516] Der *bacinero* war ein Mönch, der insbesondere die Aufgabe erfüllte, Almosen von den Gläubigen zu erbitten.[517] Solche Almosensammler gehörten in der Epoche Goyas zum Personal des *Hospital Real y Ge-*

[516] Vgl. López Vázquez (2022: 128). Die Wörter *bacineta* und *bacinilla* sind Diminutive von *bacía* (*Napf* oder *Becken*). Zu *bacineta* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1726: 1. Bd., 527): „Bacía pequeña, que suele servir à los demandantes para recibir y recoger la limosna que los dán, y tambien se aplíca à otros usos“ (Kleiner Topf, der in der Regel von den Bittstellern benutzt wird, um die Almosen, die ihnen gegeben werden, entgegenzunehmen und zu sammeln, und auch für andere Zwecke verwendet wird). Zu *bacinilla* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1726: 1. Bd., 527).

[517] Zum Begriff *bacinero* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1726: 1. Bd., 527): „Ministro del Hospitál general de Zaragoza en casi todos los lugáres del Réino de Aragón, que con una bacinilla pide limosna en la Iglésia para dicho Hospitál. Tambien se llama assi al que pide limosna en bacinilla para algun santuário. Es voz usada en Aragón“ (Geistlicher des Allgemeinen Krankenhauses von Saragossa in fast allen Orten des Königreichs Aragón, der mit einen Sammeltopf in der Kirche um Almosen für das besagte Krankenhaus bittet. So wird auch derjenige genannt, der in einen Sammeltopf um Almosen für ein Heiligtum bittet. Diese Bezeichnung wird in Aragón verwendet).

neral de Nuestra Señora de Gracia in Saragossa,[518] das nicht nur als Krankenhaus, sondern überregional als Waisenhaus diente und auf Spenden angewiesen war.[519] Sie wurden auch *plegadores* oder *cajeteros* genannt und dürften dem Aragonesen Goya wohl bekannt gewesen sein.[520] Auch bei den Benediktinern war es üblich, dass bestimmte Mönche die Aufgabe eines Almosensammlers erfüllten.[521]

Auf der rechten Seite sind Devotionalien angehäuft, die wie ein unordentliches Sammelsurium wirken: Votivtafeln, Andachtsbilder, liturgische Geräte und religiöse Skulpturen, skulptierte Beine, Krücken oder Krückstöcke, Wachsfiguren. Diese sogenannten *exvotos* oder *prendas* sollen den gläubigen Spendern das Wohlwollen Gottes, der Mutter Gottes oder der Heiligen einbringen, zur Heilung von Krankheiten führen oder den Dank für erfolgte Heilungen zum Ausdruck bringen.

In dem ins Dunkel getauchten Hintergrund lassen sich schemenhaft einige Gestalten ausmachen. In der Mitte ist eine männliche Figur im Seitenprofil zu erkennen, die mit einer Kutte bekleidet ist und die Kapuze über den Kopf gezogen hat, so dass sie vollständig ihr Gesicht verdeckt. Dahinter sind die Konturen weiterer Gestalten erkennbar, ebenso im linken und rechten Teil des Hintergrunds.

Der Ort der Szene ist eigentlich unspezifisch, auch wenn man aufgrund des Mönchs und der aufgestapelten Devotionalien an eine Kirche oder ein Kloster denken könnte. Vielleicht kommt sogar eher eine dortige Abstellkammer in Frage als das Innere eines Sakralbaus.

Die Bildlegende lautet *Que locura!* (*Was für ein Wahnsinn!*). Doch was für ein Wahnsinn ist hier gemeint? Eine eindeutige Antwort lässt sich auf den ersten Blick nicht anhand der Darstellung erschließen.

Es liegt nahe, die Radierung als Kritik an dem von der katholischen Kirche geförderten Aberglauben der Votivgaben zu verstehen,[522] zumal *Desastre 68* auf *Desastre 66* und *67* folgt, in denen es um eine Kritik an der abergläubischen Verehrung von Heiligenbildern und von intakten Körpern verstorbener Heiliger geht. Die Votivgaben, die rechts in einem

[518] Vgl. Fernández Doctor (2000: 97–100).
[519] Vgl. Prado de la Fuente Galán (1997: 66–67).
[520] Vgl. Fernández Doctor (2000: 139).
[521] Vgl. Seco (1931: 167).
[522] Vgl. Camón Aznar (1981: 243): „Parece una crítica de los ex-votos“ (Es scheint eine Kritik an den Devotionalien zu sein).

dichten Haufen stehen, waren und sind bis heute in spanischen Kirchen eigentlich nichts Besonderes.[523] Solche Devotionalien wurden von darauf spezialisierten Handwerkern hergestellt, die sie als fahrende Händler an die Gläubigen verkauften.[524] Sollte sich die Bildlegende *Que locura!* darauf beziehen, wäre dies aus der Perspektive eines rational ausgerichteten Aufklärers sicherlich nachvollziehbar.

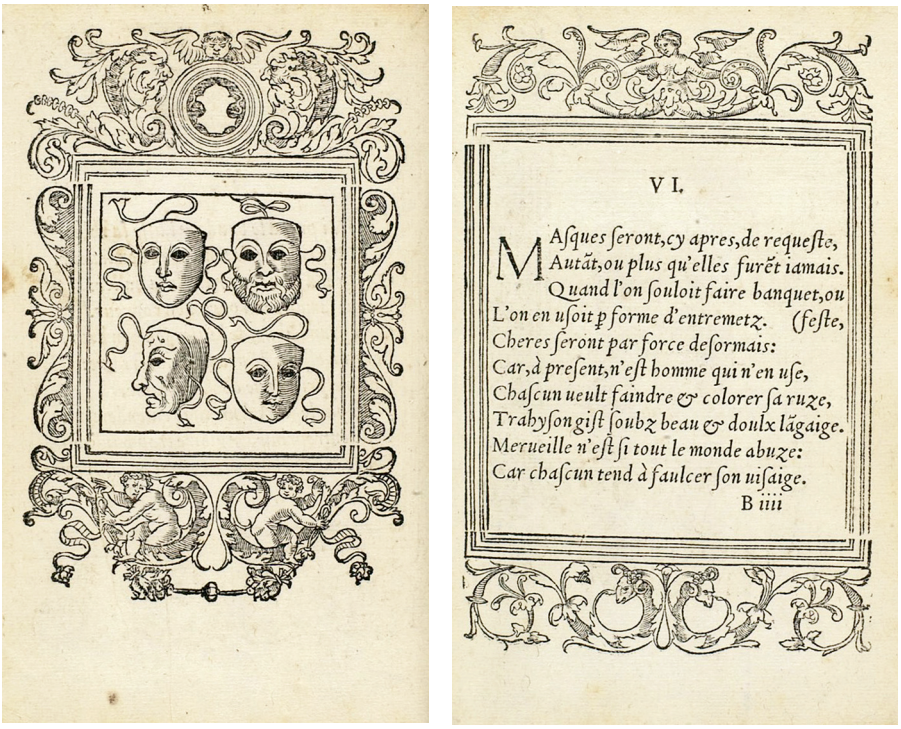


Abb. 42: Guillaume de la Perrière: *Emblem VI*

Verbunden wird die Kritik am Umgang mit den Votivbildern mit dem Aspekt der Verstellung und Heuchelei des Klerus, der durch die auf der linken Seite angehäuften Masken nahegelegt wird, denn deren Bedeutung erschließt sich ohne Weiteres. Insbesondere in der Emblematik waren Masken ein beliebtes Thema. In der 1540 in Paris erschienenen ältesten und einflussreichsten französischen Emblemsammlung *Theatre des bons*

[523] Vgl. Portús/Vega (1998: 354).
[524] Vgl. Portús/Vega (1998: 355).

engins (*Theater der geistvollen Dinge*) des aus Toulouse stammenden Guillaume de la Perrière (um 1500–1553) werden in *Emblem VI* „vier Masken, darunter zwei typische Glattlarven“[525] dargestellt.[526]

> Masken werden auch später noch genauso begehrt sein
> oder mehr noch, als sie es jemals waren.
> Wenn man ein Bankett oder Fest ausrichtete,
> verwendete man sie für gewöhnlich bei Zwischenspielen.
> Begehrt werden sie zwangsläufig auch künftig sein,
> denn zurzeit gibt es niemanden, der sie nicht benutzt,
> jeder will sich verstellen und seine Schläue übertünchen,
> Verrat steckt hinter schönen und holdseligen Worten.
> Es ist kein Wunder, wenn jeder täuscht,
> denn jeder strebt danach, sein Gesicht zu verstellen.

In der von Cesare Orlandi bearbeiteten, 1765 in Perugia erschienenen Ausgabe der *Iconologia* von Cesare Ripa (1560 – um 1623) zeigt das Emblem *Fraude* (*Betrug* oder *Täuschung*) eine doppelköpfige Frau (das linke Gesicht ist das einer jungen Frau, das rechte das einer Greisin), mit blankem Blusen und ausgebreiteten Armen, in der linken Hand eine Maske: „La maschera denota, che la Fraude fa apparire le cose altrimenti da quel che sono, per compire i suoi desiderj“[527] (Die Maske bedeutet, dass die *Täuschung* die Dinge anders erscheinen lässt, als sie sind, um ihre Wünsche zu erfüllen). Eine ähnliche Bedeutung wird der Maske für andere Konzepte zugeschrieben. Ripa schreibt über die *Favola*, womit eine ersonnene Geschichte gemeint ist: „La maschera è indizio che il vero vien mascherato dal falso“[528] (Die Maske ist ein Hinweis darauf, dass das Wahre durch das Falsche überdeckt wird). Die Allegorie von *Inganno* (*Täuschung*) wird folgendermaßen beschrieben: „Donna, con una maschera di bellissima giovane, e riccamente ornata, e si scuopra parte del viso di vecchia molto deforme, e canuta“[529] (Frau mit einer Maske einer wunder-

---

[525] Mezger (2000: 125). Die für diesen Maskentyp verwendete Bezeichnung *Glattlarve* enthält die im Deutschen ursprüngliche Bezeichnung *Larve*, die erst im 17. Jahrhundert durch den Begriff *Maske* ersetzt wurde. Ein Synonym von *Larve* war auch der Begriff *Scheme*. Zu den verschiedenen Begriffen vgl. Mezger (1999: 60). Zur Glattlarve vgl. Mezger (1999: 63).

[526] Zu Perrières *Emblem VI* vgl. Henkel/Schöne (1967: 1318).

[527] Ripa (1765b: 126).

[528] Ripa (1765b: 29).

[529] Ripa (1765b: 270).

schönen, reich geschmückten jungen Frau, die sich den Teil des Gesichts einer sehr missgestalteten und weißhaarigen Greisin verdeckt). Das Motiv der Maske war nicht nur in der Emblematik beliebt,[530] sondern auch in der Malerei. In dem um 1640 entstandenen Gemälde *L'allégorie de la Simulation* (*Die Allegorie der Heuchelei*) des Florentiners Lorenzo Lippi (1606–1664) verkörpert eine junge Frau mit einer Glattlarve und einem Granatapfel ebenso die Verstellung und Heuchelei wie die entsprechenden Embleme.[531]

Abb. 43: Francisco de Goya: *Skizzenheft B 55*

[530] René Boyvin (um 1525–1588) stellt in einer zwischen 1545 und 1588 entstandenen Radierung eine nach rechts gewandte Büste einer Gestalt im Seitenprofil dar, deren Geschlecht sich nicht ausmachen lässt, mit einer männlichen Maske vor dem Gesicht und Blumen und weiteren Masken als Zierde der Kopfbedeckung sowie einer um die Brust gebundenen Maske. Radierung, 15,7 x 11,3 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Signatur: RBoyvin WB 3.29).

[531] Öl auf Leinwand, 72,5 x 58,5 cm. Musée des Beaux Arts, Angers (Signatur: MBA J 823). Vgl. Mezger (1999: 62, Abb. 43) und (2000: 125–126).

In Goyas Werk sind Masken als Symbol der Heuchelei und Verstellung ein häufiges Motiv. Schon in seinem *Cuaderno italiano* (*Italienisches Skizzenheft*) hat er 1771 zwei Masken abgebildet, die er in Venedig gesehen haben dürfte.[532] Eine Zeichnung mit dem Titel „mascaras / les“ (grausame Masken) zeigt in karikaturesker Weise die Masken als Symbol der Verstellung in der Gesellschaft.

Auch in den gesellschaftskritischen *Caprichos* von 1799 taucht das Motiv der Maske mehrmals auf. Die junge Frau in *Capricho 2* trägt eine venezianischen Halbmaske vor den Augen und eine Maske mit großer Nase auf dem Hinterkopf. In *Capricho 6* verbirgt sich ebenfalls eine junge Frau auf einem der Ende des 18. Jahrhunderts in Madrid beliebten Maskenbälle hinter einer solchen Maske.

Abb. 44: Francisco de Goya: *Capricho 2*

[532] Vgl Goya (1994: 1. Bd., 58–59; 2. Bd., 24 [r] und 27 [a] [Faksimile]). Zu den Masken des *Cuaderno italiano* vgl. Mena Marqués (1994: 33–35).

Abb. 45: Francisco de Goya: *Capricho 6*

Die Bildlegende *Nadie se conoce.* (*Niemand kennt sich*) von *Capricho 6* ist doppeldeutig: Die Maskierten erkennen sich gegenseitig nicht, aber man kennt sich selbst auch nicht. In der Kommentierung Ayala [A06] „El mundo es una mascara“[533] (Die Welt ist ein Maskenspiel) wird eine Lebensweisheit über Sein und Schein in der Welt geäußert, wobei ausgeführt wird, dass der falsche Schein sich besonders im Gesichtsausdruck, der Kleidung und der Stimme, also im Tonfall und Inhalt des Gesagten, zeigt.

Eine der möglichen Inspirationsquellen für *Desastre 68* könnte der nach einer verschollenen, um 1533 entstandenen Zeichnung von Michelangelo Buonarroti (1475–1564) angefertigte Kupferstich *Il sogno* (*Der Traum*) des französischen Kupferstechers Nicolas Beatrizet (1515–1565) sein, der von etwa 1540 bis zu seinem Tode in Rom lebte.[534] Ver-

[533] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 1. Bd., 425).
[534] Zu Beatrizets *Il Sogno* vgl. Winner (1992), Ruvoldt (2003).

standen wird *Il Sogno* als eine Allegorie von Tugend und Laster, doch handelt es sich um einen ganzen Komplex von Motiven, die hier unter diesem thematischen Rahmen erscheinen, denn es geht auch um Aspekte der Melancholie, der Liebe, des Traums.[535]

Abb. 46: Nicolas Beatrizet: *Der Traum* nach Michelangelo

Auf einem nach vorne hin offenen Kasten oder „kastenartigen Kubus“[536], in dem männliche Masken liegen, sitzt ein auf eine Kugel gelehnter nackter junger Mann, der von einem fliegenden „Genius“[537] in Gestalt eines Posaunenbläsers aus dem Schlaf geweckt wird. Die Gestalten im Hintergrund, darunter einige nackt, die bei körperlichen Annäherungen erotischer Art, auch beim Küssen, dargestellt werden, repräsentieren die

[535] Vgl. Panofsky (1939: 223–225) und ([2]1997: 286–287), Winner (1992: 228), Ruvoldt (2003: 86).
[536] Keisch (1965: 182).
[537] Keisch (1965: 182).

Trauminhalte, die als die sieben Todsünden gedeutet worden sind, „nämlich (von links nach rechts): Völlerei, Wollust, Geiz, Üppigkeit, Zorn, Neid und Faulheit“[538]. Die in dem Kasten, auf dem der nackte Mann sitzt, angehäuften, zum Teil aufeinandergestapelten Masken ähneln denen in *Desastre 68*. Aufgrund des im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmenden Interesses an Michelangelo in Spanien ist es durchaus denkbar, dass Goya diese Radierung kannte. Beatrizets Kupferstich gilt übrigens als eine Inspirationsquelle für das berühmte *Capricho 43*.[539] Auch wäre es denkbar, dass der trompetende Engel den Ohrenbläser in *Capricho 48* angeregt haben könnte. Bei Michelangelo ist aber der Hauch von Inspiration gemeint, nicht der Verrat durch die *Soplones* (*Denunzianten*), wie es in der Bildlegende von *Capricho 48* heißt.[540] Auch die Weltkugel findet sich in den *Caprichos* wieder: in *Capricho 56* (*Subir y bajar – Aufsteigen und Herabfallen*).

Für die Deutung von *Desastre 68* sind beide Lesarten – die Kritik an Votivbildern und die Kritik an der Heuchelei des Klerus – möglich und gut nachvollziehbar, sowohl getrennt als auch im Bezug zueinander, also in dem Sinne, dass der Klerus heuchlerisch das Votivwesen unterstützt. Dies erklärt jedoch nicht eine Reihe anderer Motive der Radierung wie die angespannte Körperhaltung des Mönchs, den Topf, den Löffel, den er in der rechten Hand hält. Auch der Blick auf die erhaltene Vorzeichnung trägt nicht zur Deutung der Szene bei.[541] Welche Bedeutung haben also die Körperhaltung und die dem Mönch zugeordneten Objekte?

Zu *Desastre 68* sind viele unterschiedliche Deutungen und zum Teil fantasievolle Vermutungen oder geradezu abenteuerliche Mutmaßungen entstanden.[542] Keine dieser Deutungen ist schlüssig und überzeugend,

---

538 Panofsky (²1997: 286). Vgl. Winner (1992: 228).

539 Zu Michelangelos Bild als mögliche Inspirationsquelle für *Capricho 43* vgl. Keisch (1965: 182–187), Jacobs (2006: 403–405).

540 Vgl. Ruvoldt (2003: 89): „This sacred exhalation recalls the *afflatus* of the inspiring god, echoing ancient descriptions of divine inspiration“ (Dieses heilige Ausatmen lässt an den *afflatus* des inspirierenden Gottes denken und erinnert an antike Beschreibungen göttlicher Inspiration).

541 Vgl. Francisco de Goya: *Desastre 68*. Zeichnung in Rötel, 14,7 x 20,5 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: D04266). Zur Vorzeichnung vgl. Gassier (1975: 294 und 295, Abb.).

542 Zu den Deutungen von *Desastre 68* vgl. Matilla/Aguilar (2000: 130–131). Zu einer dieser fantasievollen Deutungen vgl. Lecaldano (1976: 192): „Eine andere Anspielung auf den nach dem Krieg wiederaufgelebten kirchlichen Glaubenseifer: Mit einem Löffel

wenn sie über die beiden nachvollziehbaren Lesarten der Heuchelei des Klerus (Masken) und der Kritik an den Votivbildern hinausgeht. Dass die Entschlüsselung aller Aspekte der Radierung bisher nicht gelungen ist, wird von einigen Goya-Spezialisten sogar offen zugegeben.[543]

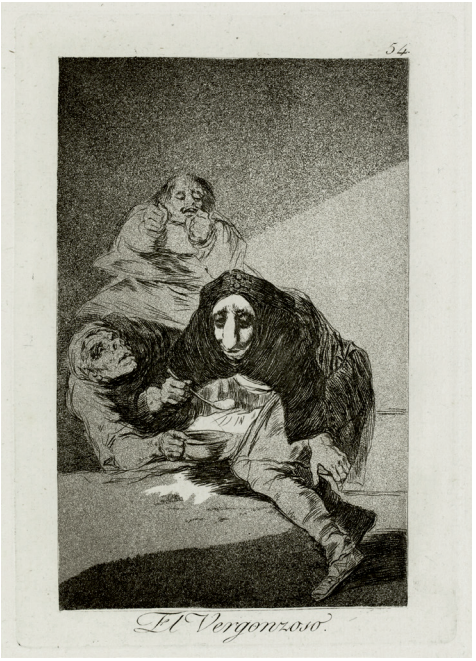


Abb. 47: Francisco de Goya: *Capricho 54*

Tatsächlich ermöglicht die Radierung eine dritte, sexuelle Lesart, genauer gesagt: eine homosexuelle Lesart. Auffällig ist die Ähnlichkeit mit *Cap-*

(möglicherweise als Sinnbild für die Geschicklichkeit des Klerus gedacht, als der Kirche dargebrachte Verehrung in eine Suppe für sich zu verwandeln) sammelt ein Frater gleichsam in den Schoß der Kirche das ein, was ihm die Bevölkerung mit vollen Händen zur Wiederausstattung der geplünderten Kirchen bringt, Votivbilder, Reliquien, Gemälde, Skulpturen. Ehe es noch Platz an den Kirchenmauern findet, stapelt sich das alles – wächserne Köpfe, Hände, Krückstöcke, Gefäße – zu seinen Seiten wie ein närrisch zusammengewürfeltes Stilleben".

543 Vgl. Gassier (1975: 294): „Auf der Druckgraphik hingegen wurde zwar der Mönch exakt von der Vorzeichnung übernommen, aber durch das neu hinzugefügte eigenartige Beiwerk ist die Szene nahezu unerklärlich geworden". Vgl. auch Camón Aznar (1981: 243): „La lámina es de difícil formulación" (Die Radierung lässt sich schwer in Worte fassen).

richo 54, in dem es um das Thema der Homosexualität geht. Hier kann man ebenfalls den schräg gehaltenen Löffel, den Topf und die vorgebeugte, etwas angestrengte Körperhaltung des dargestellten Mannes sehen.

Ein Mann mit einer riesigen Nase hat eine Hose wie eine Kapuze über den Kopf gezogen. Er isst mit einem langstieligen Löffel aus einer Schüssel, die ihm ein anderer Mann hinhält. Ein dritter Mann, der die beiden beobachtet, ballt seine Fäuste und streckt sie nach vorne. Sowohl die Radierung als auch die Bildlegende legen nahe, dass hier homosexuelle Neigungen und Sexualpraktiken vorgeführt werden. Die Bildlegende *El Vergonzoso.* ist mehrdeutig: Als *vergonzoso* kann jemand bezeichnet werden, der Scham empfindet, oder jemand, der einen anderen beschämt. Der Begriff *vergüenza* bezeichnet nicht nur das Schamgefühl an sich, sondern dient im Plural als Umschreibung der männlichen Geschlechtsorgane. Eine riesige Nase galt in der satirischen Literatur Spaniens seit dem Goldenen Zeitalter als Phallussymbol, ihre Größe wurde als Indiz für die Größe des Penis oder die Intensität an Lüsternheit angesehen.

In den handschriftlichen Kommentaren finden sich mehrere unterschiedliche Deutungen von *Capricho 54*. In der Kommentierung Ayala [A54] wird ausdrücklich auf die homosexuellen Neigungen der beiden Gestalten im Vordergrund verwiesen:

> Los Sodomitas suelen tener las verguenzas como puños. Hay hombres cuya ca-/ra es lo mas indecente de todo su cuerpo y seria bien la metieran lo mismo / que este en sus calzones.[544]
>
> Die Homosexuellen haben für gewöhnlich faustgroße Geschlechtsteile. Es gibt Männer, deren Gesicht das Unanständigste an ihrem ganzen Körper ist, und es wäre gut, wenn sie es auf dieselbe Art wie dieser in ihre Hose stecken würden).

In der Kommentierung Ayala [A54] werden nicht nur Nase und Penis gleichgesetzt, sondern es wird auch eine direkte Relation zwischen deren Größe postuliert, und Männer mit großen Nasen respektive Geschlechtsteilen werden mit Homosexuellen gleichgesetzt. Aufgrund der Gleichsetzung von Nase und Penis wird dann die Homosexualität angeblich dadurch gezeigt, dass der Mann seine Nase in die Hose steckt. In der Kommentierung Stirling Maxwell [SM54] wird diese Lesart aufgegriffen

[544] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1430).

und noch verschärft, denn hier wird die Szene als Darstellung eines homosexuellen Aktes gedeutet, wobei die Nase als physiologisches Merkmal Rückschlüsse auf die Lüsternheit des Mannes erlauben würde:

> 54. Un sodomita, con cara de culo y los calzones por gorro, / de enormes narices se echa sobre un pobre hombre buelto / de espaldas, y le come lo que tiene en su cazuela. Otro / indica p.r detras con los puños cerrados, q.e el vergonzoso / las tiene tamañas, esto es, las verguenzas.[545]
>
> Ein Homosexueller mit Arschgesicht und Hose anstelle der Mütze, mit riesiger Nase, legt sich über einen armen Mann, der ihm den Rücken zugewandt hat, und er isst, was er in seinem Topf hat. Ein anderer deutet von hinten mit geballten Fäusten an, wie groß die des Schamlosen sind, nämlich seine Geschlechtsteile.

Abb. 48: Strukturzeichnungen zu *Capricho 54*

Dies wird am Schluss der Kommentierungen der Stirling-Maxwell-Linie, Gruppe I, dadurch genauer verdeutlicht, dass es heißt, der Mann mit der großen Nase beuge sich über denjenigen, der ihm das Essen reicht, um ihm den Kleiderrock zurückzuschlagen. Dies wird in der Kommentierung

[545] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1434).

Nelson Atkins [NA54] noch deutlicher ausgeführt, in der es heißt, der Mann mit der großen Nase würde sich über den anderen beugen und ihn von hinten hochkrempeln („y de remangarle por detras“[546]), was so viel bedeutet wie *ihn von hinten zu nehmen*. Der runde Topf verweist also auf den Anus. In *Desastre 68* isst der Mönch nicht aus dem Topf, sondern dieser steht vor den männlichen Masken: Diese und der Topf als Anussymbol werden damit aufs Engste miteinander verbunden und in Beziehung zueinander gebracht.

Auffällig ist ein strukturelles Detail der Radierung: Es ist nicht eindeutig, zu welchem der beiden Männer die Beine gehören, denn sie sind so gestaltet, dass sie wie bei einem Kippbild sowohl dem einen als auch dem anderen Mann zugewiesen werden könnten.

Obwohl in anderen Kommentierungen Bezug auf die Physiognomie des Gesichts genommen wird, heißt es hier, dass manche Männer ihre unanständigen Gesichter besser verbergen sollten, da bestimmte Gesichtsmerkmale auf andere Körperteile oder charakteristische Verhaltensweisen deuten würden, was aber als Anspielung auf Homosexualität gemeint sein dürfte. So lautet die Kommentierung Prado [P54]:

> 54. Hay hombres cuya cara es lomas[547] indecente de todo su cuerpo, y seria bien q^{e} los / q^{e} la tienen tan desgraciada y ridícula se la metieran en los calzones.
>
> Es gibt Männer, deren Gesicht das Unanständigste an ihrem ganzen Körper ist, und es wäre gut, wenn diejenigen, die solch ein hässliches und lächerliches besitzen, es sich in die Hose stecken würden.

In *Desastre 68* ist genau dies der Fall: Der Mönch versteckt sein Gesicht unter der Kapuze, dennoch kommt seine große Nase zum Vorschein. Sie wird hell beleuchtet und ist dadurch der einzige Teil des Gesichts, der sichtbar ist und so als Phallussymbol deutlich hervorgehoben wird.

In der volkstümlichen Lyrik des Goldenen Zeitalters wird das Motiv des Löffels für burleske Zweideutigkeiten verwendet. In einem dieser Gedichte lobt die Ehefrau eines Löfflers (also eines Löffelmachers oder Löffelschnitzers) die erotischen Vorzüge ihres Ehemannes.[548] Der Refrain lautet: „Mi marido es cucharetero / diómele Dios y así me le quiero“

[546] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1435).
[547] Gemeint ist: lo mas.
[548] Vgl. Alzieu/Jammes/Lissorgues (2000: 128–130 [Nr. 75]).

(Mein Ehemann ist Löffelmacher, Gott gab ihn mir, und so begehre ich ihn). In einem mit Gallizismen gespickten Gedicht aus derselben Epoche preist ein angeblich aus Frankreich nach Spanien gekommener Handwerker einer Spanierin seine Qualitäten an, wobei die genannten Objekte fast alle einen erotischen Hintersinn haben: „y en la vuestra espetera / je vos pondré una cuchar“[549] (und an euer Küchenbrett werde ich euch einen Löffel hängen), wobei mit *espetera* auch ein großer Busen gemeint sein kann.

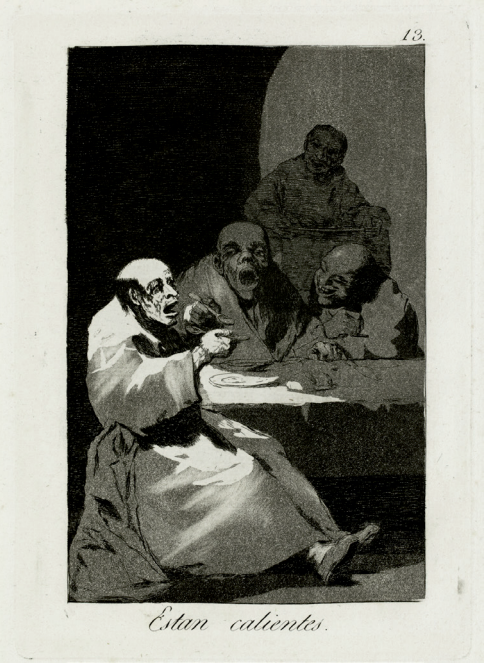


Abb. 49: Francisco de Goya: *Capricho 13*

Homosexualität kann also mittels bestimmter Objekte wie Löffel oder Topf auf indirekte Weise sichtbar gemacht werden. In beiden Radierungen – in *Capricho 54* ebenso wie in *Desastre 68* – ist der Löffel als verschlüsselte Darstellung eines erigierten Phallus gemeint. Im selben Sinne kann man auch die von den Mönchen gehaltenen Löffel in *Capricho 13*

[549] Alzieu/Jammes/Lissorgues (2000: 146 [Nr. 81]). Das heute nicht mehr gebräuchliche feminine Wort *cuchar* ist ein Synonym für *cuchara* (Löffel), das heute nur noch benutzt wird. Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 675).

verstehen. Zwei Mönche sitzen an einem länglichen Tisch und löffeln Suppe mit langstieligen Löffeln aus flachen Tellern, der eine links vorne im Seitenprofil, der andere, frontal zum Betrachter des Bildes, hinter dem Tisch sitzend. Rechts neben ihm, aber ein wenig hinter ihn gerückt, sitzt ein weiterer Mönch, der mit zusammengekniffenen Augen und mit einem breit grinsenden etwas geöffneten Mund die Szene lachend beobachtet. Die Bildlegende *Estan calientes.* (*Sie sind heiß*) ist insofern doppeldeutig, als der Begriff *caliente* allgemein *heiß* und im sexuellen Sinne *geil* bedeutet.

Das Motiv des aufgerichtet in der Hand gehaltenen Löffels begegnet einem auch in dem Gemälde *Dos viejos comiendo* (*Zwei essende Greise*), das zu den *Pinturas negras* (*Schwarze Gemälde*) gehört, die Goya auf die Wände der *Quinta del sordo*, seines Landhauses außerhalb von Madrid, gemalt hat: Der linke Greis schaut mit weit geöffneten, etwas aus den Augenhöhlen hervortretenden Augen nach links. Der Mund ist geschlossen, zu einem breiten Grinsen verzogen. Mit seiner rechten Hand hält er einen Löffel, mit seiner linken Hand macht er eine Handhaltung, die als phallischer Zeigegestus interpretiert werden kann. Der Zeigefinger ist nach vorne ausgestreckt, der Damen erhoben, während die übrigen Finger in die Handfläche eingezogen sind.

Abb. 50: Francisco de Goya: *Zwei essende Greise*

Bei dem Topf in *Desastre 68* handelt es sich also nicht um einen Nachttopf, und die Körperhaltung des Mönchs ist auch keineswegs so zu verstehen, als würde er hier seine Notdurft verrichten,[550] zumal der Topf nicht unter ihm, sondern an der Seite steht. Vielmehr deutet seine Körperhaltung – wie die des Homosexuellen in *Capricho 54* – auf seine homosexuellen Neigungen hin und ist hier als Darbietung seines Anus zu verstehen.

Der Topf steht vor dem Stapel mit den Masken. Diese stellen alle männliche Gesichter dar, die sich durch lange oder überdimensionierte Nasen auszeichnen, ein traditionelles Phallussymbol. Der Topf ist inhaltlich also ambivalent und erlaubt außer der klerikalen Deutung als Almosentopf auch eine andere, sexuelle Lesart. In diesem Sinne symbolisiert der Topf in der Epoche Goyas den Anus und homosexuelle Sexualpraktiken, was in der volkstümlichen mehrdeutigen Sprache durch den Begriff *vaso* zum Ausdruck gebracht wird.[551] Im Akademiewörterbuch, dem sogenannten *Diccionario de Autoridades*, wird der Begriff *vaso* in der Definition von *sodomía* (damit ist Homosexualität, nicht Sodomie gemeint) ausdrücklich genannt, als Beschreibung des Analverkehrs: „Concúbito entre personas de un mismo sexo, ò en vaso indebido“[552] (Beischlaf zwischen Personen gleichen Geschlechts oder in einer ungebührlichen Öffnung). In diesem Zusammenhang ist ein Blick auf *Capricho 79* aufschlussreich.

---

[550] Zu dieser nicht zutreffenden Lesart vgl. Gassier (1975: 294): „Wenn man sich lediglich an diese Vorzeichnung für das *Desastre 68* hält, versteht man ohne weiteres den Sinn dieser Szene, auf der ein kauernder Mönch offenbar neben einem Nachttopf seine Notdurft verrichtet, während zwei Gestalten (vielleicht ebenfalls Mönche) dem Schauspiel aus dem Halbdunkel des Hintergrunds zuschauen. Auf der Druckgraphik hingegen wurde zwar der Mönch exakt von der Vorzeichnung übernommen, aber durch das neu hinzugefügte eigenartige Beiwerk ist die Szene nahezu unerklärlich geworden“. Vgl. auch Camón Aznar (1981: 243): „un orinal“ (ein Nachttopf), und Schaar (1992: 144): „Der Mönch verrichtet seine Notdurft in einem Raum mit Masken auf der einen und Kunstgegenständen auf der anderen Seite. [...] So steht die Verrichtung der Notdurft in einem unsinnigen Zusammenhang, ganz gleich ob der Mönch sie über einer Fäkaliengrube oder ohne diesbezügliche Zurichtung vollzieht. Auf alle Fälle stellt die Tatsache, daß der Nachttopf unbenutzt bleibt, den auffälligsten ‚Unsinn‘ dieses Blattes dar“. Zu einer völlig abwegigen Interpretation lässt sich Syamken verleiten. Vgl. Syamken (1983): „Der daneben stehende Topf – ist es ein Nachttopf, ist es ein Eßnapf, oder gar beides? – läßt sogar an Koprophagie denken, ein auf die Spitze getriebener Concetto“.

[551] Zu den sexuellen Bedeutungen des Begriffs *vaso* vgl. Cela (1986: 4. Bd., 658–659).

[552] *Diccionario de la lengua castellana* (1739: 6. Bd., 134).

Abb. 51: Francisco de Goya: *Capricho 79*

Die Doppeldeutigkeit von *vaso* wird in den handschriftlichen Kommentierungen der Stirling-Maxwell-Linie, Gruppe I, offengelegt und erklärt. So lautet beispielsweise die Kommentierung Biblioteca Nacional de España [BNE79]:

> 79. Los Curas y frailes echan valientes tra-/gos cuando nadie les vé; pero el mundo bien lo / save. El vaso del abate es de buena marca para / indicar el mayor desorden que hay en el Clero.[553]
>
> Die Priester und Mönche nehmen kräftige Schlucke, wenn niemand sie sieht, aber die Welt weiß wohl darüber Bescheid. Das Glas des Abate ist von guter Größe, um auf die größte Unordnung hinzuweisen, die im Klerus vorherrscht.

Der erste Satz bezieht sich zunächst auf Priester und Mönche, wohingegen der Abbate als Repräsentant der Weltgeistlichen erst im nächsten Satz genannt wird. Mit *frailes* sind die Mönche in den Klöstern, mit *curas* die Weltgeistlichen gemeint. Hingewiesen wird auf ihren exzessiven Al-

[553] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1912).

koholkonsum, dem sie im Verborgenen frönen, wobei betont wird, dass dies dennoch jedermann bekannt sei. Im zweiten Satz wird auf das Glas (*vaso*) des Abbate hingewiesen, das auf die größte Unordnung im Klerus schließen lasse – so ergibt sich aufgrund der Vieldeutigkeit des Begriffs *vaso* auch eine speziellere, nämlich sexuelle Lesart, die auch in diesem Falle auf die Homosexualität im Klerus hinweist. Der Hinweis, dass das Glas des Abbate am größten sei, macht erst Sinn, wenn *vaso* im sexuellen Sinne als Anspielung auf die sexuellen Neigungen des Geistlichen verstanden wird. Verstärkt wird diese Lesart in der Variante der Kommentierungen Nelson Atkins [NA79] und Bareau [B79], in denen auf die Größe des *vaso* durch die Charakterisierung „de enorme tamaño“[554] (von enormer Größe) hingewiesen wird.

Dass die Maske zur Verschleierung homosexueller Vorlieben dienen kann, wird in der handschriftlichen Kommentierung Stirling Maxwell [SM06] zu *Capricho 6* deutlich, die sich auf den Mann am linken Bildrand bezieht, der eine Maske mit einer sehr langen Nase trägt:

> 6. Censura alparecer[555] à los militares afeminados. Uno / esta disfrazado, ò en habito de muger, con manga de 3. borda-/dos, y su gran espadon hace cocos à una mascara. tambien parece / q.e la vaina la tiene en el mismo culo; y los otros son cornudos.[556]
>
> Offensichtlich Kritik an den weibischen Soldaten. Einer ist verkleidet oder in Frauengewändern mit drei Stickereien auf dem Ärmel, und sein riesiges Schwert kokettiert mit einem Maskierten. Auch scheint es, als habe er die Schwertscheide genau im Hintern; und die anderen sind Gehörnte.

Das Schwert wird nicht nur als Phallus gedeutet, sondern durch die Formulierung, es scheine so, als habe er die Schwertscheide genau im Hintern, enthält die Kommentierung Stirling Maxwell [SM06] sogar eine Anspielung auf anale Sexualpraktiken.

Nach dem Blick auf die Kontexte innerhalb von Goyas Werk lohnt sich noch einmal der genauere Blick auf die Inspirationsquelle, Beatrizets Radierung nach Michelangelo, denn sie weist einige phallische Motive auf, einmal abgesehen von der Nacktheit des Mannes, die im Sinne eines männlichen Aktes in der Malerei der italienischen Renaissance durchaus

[554] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 3. Bd., 1912).
[555] Gemeint ist: al parecer.
[556] Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 1. Bd., 430).

zulässig war. Zwischen den beiden Paaren auf der linken Seite, also oberhalb des rechten Beins des nackten Mannes, der auf dem Kasten sitzt, lassen sich zwei Penisse erkennen, von denen der linke von einer Hand umfasst wird, wobei dies nicht eindeutig einer homosexuellen oder heterosexuellen Praktik oder der Selbstbefriedigung zugerechnet werden kann.[557]

Thematisch scheint *Desastre 68* auf den ersten Blick eigentlich nicht in den Kontext des Krieges zu passen, bei einer vertieften Betrachtung aber doch, denn es geht um das Ausleben der unterdrückten Sexualität von Klerikern trotz aller Kriegswirren. Es handelt sich um eines der geheimnisvollsten, tiefgründigsten Blätter der Serie, das aufgrund seiner Komplexität Goya sehr wichtig gewesen sein musste. Der Wahnsinn, als welcher die Darstellung in der Bildlegende *Que locura!* charakterisiert wird, bezieht sich vermutlich auch auf die homosexuellen Aktivitäten und Vorlieben des Mönchs, der eigentlich zölibatär leben müsste, denn der Topf neben ihm und der Löffel in der rechten Hand, zudem seine merkwürdige Körperhaltung, die *Capricho 54* mit der Darstellung des Homosexuellen mit der großen Nase, der sich seine Hose über den Kopf gezogen hat, so ähnlich sind, verweisen auf seine homosexuellen Neigungen. Darauf deuten auch die verschiedenen männlichen Narrenmasken, die hinter dem Topf aufgehäuft sind. Die Missbräuche und verborgenen Umtriebe des Mönchs beziehen sich also nicht nur auf den Devotionalienkult, den er befördert, sondern auch auf seine homosexuellen Neigungen, die er im Verborgenen auslebt.

[557] Vgl. Ruvoldt (2003: 106–107).

Desastre 69

Laurent Matheron (1823–1905) hat in seinem Buch *Goya* von 1858, der ersten Monografie über den aragonesischen Maler, die folgende Anekdote überliefert:

> En mainte occasion, l'artiste a nettement formulé sa profession de foi. Un jour, l'évêque de Grenade, visitant son atelier, à sa *Casa de Campo*,[558] s'arrêta devant un tableau représentant un spectre à demi sorti du tombeau, et, de sa main décharnée, écrivant sur une page que ses yeux creusés ne pouvaient pas voir, le mot: *Nada!* D'autres fantômes, à formes indécises, peuplaient le fond de la toile ;[559] l'un d'eux tenait des balances dont les plateaux vides étaient renversés. L'évêque contemple quelque temps cette composition et s'écrie: Néant! Rien! Idée sublime! *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*

[558] Gemeint ist die *Quinta del sordo*, Goyas Haus außerhalb von Madrid.
[559] Ein solches Gemälde auf Leinwand ist nicht bekannt.

Goya, alors vieux et sourd, demande à l'un des assistants ce qu'a dit le Prélat.

Ah! s'écrie-t-il à son tour, en éclatant de rire, pauvre Monseigneur! comme il m'a compris... Mon revenant veut dire qu'il a fait le grand voyage et qu'il n'a rien trouvé là-bas !

Voilà un commentaire sans réplique.[560]

Manches Mal hat der Künstler sein Glaubensbekenntnis klar formuliert. Eines Tages blieb der Bischof von Granada, der sein Atelier in seinem Landhaus besuchte, vor einem Gemälde stehen, das einen schon halb aus dem Grab herausgekommenen Geist darstellte, der mit seiner abgemagerten Hand auf eine Seite, die seine ausgehöhlten Augen nicht sehen konnten, das Wort *Nada!* schrieb. Andere Geister, mit unbestimmten Konturen, bevölkerten den Hintergrund auf der Leinwand; einer von ihnen hielt eine Waage mit leeren, umgedrehten Schalen. Der Bischof betrachtet diese Darstellung eine Weile und ruft aus: Gar nichts! Nichts! Welch sublime Idee! *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*

Goya, damals alt und taub, fragt einen der Anwesenden, was der Prälat gesagt hat.

Ach!, ruft er seinerseits und bricht in Gelächter aus, bedauernswerter Monsignore, wie gut er mich verstanden hat ... Mein Gespenst will sagen, dass es die große Reise unternommen und nichts dort unten gefunden hat!

Der Kommentar blieb ohne Replik.

Tatsächlich lässt diese Anekdote über den Besuch eines Erzbischofs in Goyas *Quinta del sordo* an *Desastre 69* denken: Eine verwesende Leiche liegt, schon halb verscharrt, mit einem Stift in der rechten Hand auf dem Boden, doch sie scheint sich als Untoter noch ein wenig aufzurichten. Auf einem Stück Papier steht das Wort „Nada" (Nichts). Die Brust des Gerippes wird von einem grellen Licht beleuchtet. Aus der Dunkelheit im Hintergrund dringt eine Schar fantastischer Nachtgestalten auf es ein, von denen man nur die Köpfe erblickt, wobei es nicht immer klar ist, ob es sich um Köpfe von Menschen oder Tieren oder von tierähnlichen Fantasiegestalten handelt. Aufgrund der zahlreichen Striche, die diese Erscheinung wie ein Netz überdeckt, sind die Konturen verwischt und bleiben diffus. Im Vordergrund dieser Schar lässt sich ein Wesen mit einem

[560] Matheron (1858: unpag.).

dunklen Körper und einem Kopf, der, mit geöffnetem Mund, demjenigen eines Hundes ähnelt, ausmachen, das dem Gerippe mit weit geöffnetem Mund schreiend entgegenfliegt. Es trägt die schwarze Kutte eines Mönchs. Seinen rechten Arm hat es zur Seite ausgestreckt und den Zeigefinger seiner rechten Hand in einem deutlichen Zeigegestus aufgerichtet.

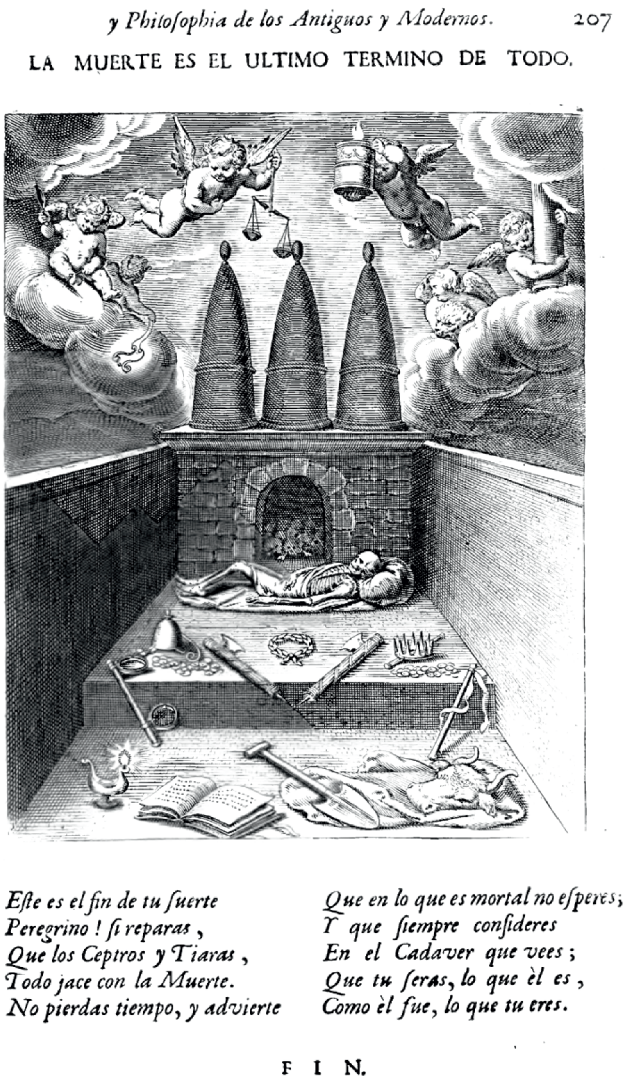


Abb. 52: Otto Vaenius: *Der Tod ist das letzte Ende von allem*

In der Gruppe von Gestalten links ist eine Waage mit zwei Schalen zu sehen, die eine nur ganz undeutlich erkennbare Gestalt, deren Konturen mit dem Hintergrund verschmelzen, in der linken Hand hält. Die Waage – eine solche wird in Matherons Goya-Anekdote erwähnt – ist das traditionelle Attribut der Allegorie der *Justitia* (*Gerechtigkeit*). Die Verbindung des Todesmotivs mit der Waagschale der Justinia könnte inspiriert sein von dem Emblem *La muerte es el último término de todo* (*Der Tod ist das letzte Ende von allem*) des 1669 in spanischer Übersetzung erschienenen *Theatro moral de toda la Philosofía de los Antiguos y Modernos* (*Moralisches Theater der gesamten Philosophie der Alten und der Modernen*) des flämischen Malers und Zeichners Otto Vaenius (Otto van Veen) (1556–1629).[561]

Die Bildlegende von *Desastre 69* lautet in dem Exemplar von Ceán Bermúdez und im Probedruck Hamburg *Nada, ello lo dice.* (*Nichts, das besagt es*),[562] wurde später aber abgewandelt in *Nada. Ello dirá.* (*Nichts. Es wird sich zeigen*). In diesem Zusammenhang mag man an die Schlusspassage von August Klingemanns (1777–1831) *Nachtwachen von Bonaventura* von 1804 denken – sicherlich eine zufällige Parallele: „Ich streue diese Handvoll väterlichen Staub in die Lüfte und bleibt – Nichts!"[563]. Der Text endet mit dem Satz: „Und der Wiederhall[564] im Gebeinhause ruft zum letztenmale – *Nichts!* –"[565]. In der spanischen Kultur selbst ist die Reflexion über Tod und Nichtigkeit ein zentrales Thema des Goldenen Zeitalters, also des 16. und 17. Jahrhunderts. Berühmt ist Luis de Góngoras (1561–1627) Sonett *Mientras por competir con tu cabello* (*Solange mit deinem Haar zu wetteifern*) von 1636 über die Schönheit einer Frau und deren Vergänglichkeit. Es endet mit dem Wort „nada"[566] (nichts).

Goyas doppelte Darstellung des Nichts – in der Bildlegende und im Bild selbst – durch die Schrift, die in ihrer konventionalisierten Form eine sprachliche Äußerung in einer bestimmten Sprache (hier Spanisch) fixiert und abbildet, ist eigentlich ein Paradox, denn hier wird etwas durch die Schrift abgebildet und sichtbar gemacht, was eigentlich gar nicht exis-

561 Vgl. Glendinning (1977: 570).
562 Vgl. Schaar (1990: 153).
563 Klingemann (1974: 198).
564 Recte: Widerhall.
565 Klingemann (1974: 199).
566 Góngora (^{5}1983: 230).

tiert: Das Nichts wird hier zu einem Sein, dessen Gegenteil oder Negation es eigentlich ist. Das Nichts in dieser Form in *Desastre 69* zu sehen, regt dazu an, über das Nichts nachzudenken. Eine solche Reflexion befreit das Denken von allen Beschränkungen und Konventionen, denn das Nichts zu denken, setzt nicht nur das Denken frei, sondern führt auch dazu, alles in Frage zu stellen, sogar das Denken und die Vernunft selbst. Im Denken des Nichts wird sich das Denken seiner selbst bewusst.[567] Normalerweise stellt ein Bild das Sein dar, zumindest meist einen orts- und zeitgebundenen Ausschnitt aus dem Sein. Doch wenn das Bild nicht das Sein, sondern, wie im Falle von *Desastre 69* das Nichts darstellen soll, dann gerät es nicht nur an die Grenzen der Darstellbarkeit, sondern es vernichtet sich in letzter Konsequenz selbst und wird selbst zum Nichts. Ist also *Desastre 69* als Metabild ein Adynaton oder Oxymoron im rhetorischen Sinne, ein Paradoxon im philosophischen Sinne?

Unter der Voraussetzung, dass man das Schwarz mit dem Nichts gleichsetzt, könnte man die vom Schwarz eingefasste Szene in *Desastre 69* als Goyas Versuch ansehen, im Bild, also mit ikonischen Mitteln, das Nichts noch auf andere Weise als durch die Schrift darzustellen: durch das Schwarz als das Nichts, in dem das Dargestellte gleichsam versinkt. Das würde die Darstellung des Nichts nicht nur als Schrift oder Begriff des Nichts, sondern auch auf einer metafiktionalen Ebene als Bild wiedergeben, indem alles im Schwarz der nach allen Seiten offenen Ränder versinkt und im Nichts verschwindet.[568]

---

[567] Vgl. Asmuth (2010: 20): „Die Aussage, dass sich Nichts weder sagen noch denken lässt, indem sich gerade *dies* sagen und denken lässt, ist eine fundamentale Aufgabe des Denkens selbst. [...] Weitaus stärker als im Denken des Seins, bei dem sich nur das Denken *gegen* das Sein stellt, positioniert sich das Denken im Nichts-Denken gegen sich selbst. [...] Die These [...] lautet daher, dass sich das Denken im Denken des Nichts selbst nicht nur als Nichts des Seins, sondern zugleich als Nichts des Nichts denkt – und damit das Sein übersteigt. Nichts ist insofern nicht nur das Nichts des Seins, sondern, weil das Nichts das Nichts des Nichts und Seins zugleich ist, mehr und mächtiger als das Sein. *Nichts* ist daher nichts anderes als das selbstbewusste Denken, das sich einzig auf sich beziehen und sich *in* sich *über* sich aufklären kann. Sein *ist* nur im Nichts und *hat* sein Sein nur durch das Nichts. Dadurch übersteigt das Nichts nicht nur das Sein, sondern ist zugleich dessen schärfster Kritiker".

[568] Zu dieser Lesart vgl. Chomentowska (2010: 191): „Das bildnerische Verfahren löst den Begriff ab, bleibt aber, obwohl auch eigenständig, in die Repräsentationslogik eingebunden als Ausdruck eines existentiellen Nichts".

Desastre 69 mit seiner nihilistischen Bildlegende hätte gut den Abschluss des Zyklus bilden können. So schreibt der Kunsthistoriker Hermann Lücke (1837–1907) in einem der frühesten Texte zu dieser Radierung: „Das war, so scheint es, Goya's verzweiflungsvolles Schlußbekenntniß“[569].

[569] Lücke (1875: 198).

Desastre 70

Eine aus Männern verschiedener Stände und Klassen gebildete Menschenkette, die mit einem langen Seil aneinandergebunden sind, taumelt im Gänsemarsch in eine Schlucht. Ganz links treten zwei Mönche im weißen Habit aus der Reihe der ansonsten dunklen Gestalten hervor. Einige Männer tragen Perücken und eine altertümliche, längst aus der Mode gekommene Kleidung, wodurch sie als Adlige oder reiche Bürger erkennbar sind. Die Bildlegende *No saben el camino.* (*Sie kennen den Weg nicht*) hebt ihre Orientierungslosigkeit hervor.

Auffällig sind die geschlossenen Augen, insbesondere auch, dass der Anführer blind zu sein scheint. Führt hier ein Blinder die Gruppe an? Es ist ein Motiv, das eine lange Tradition aufweist. Am bekanntesten ist Jesus' Gleichnis vom blinden Blindenführer im Matthäus- und Lukas-Evangelium: „Wenn aber ein Blinder einen Blinden führt, werden beide in

die Grube fallen“[570]. Das berühmteste Gemälde zu diesem Thema ist *Der Blindensturz* (1568) von Pieter Brueghel dem Älteren (um 1525/30–1569).[571] Eine Gruppe von sechs blinden Männern schreitet, von einem Blinden geführt, im Gänsemarsch voran, wobei der vorderste schon in die Grube gefallen ist und die übrigen dadurch ins Straucheln geraten.

Abb. 53: Pieter Brueghel der Ältere: *Der Blindensturz*

Der Dichter Gómez Manrique (1412–1490) bezieht sich in einer Strophe seines Gedichtes *Exclamación y querella de la gobernación*, das erstmals 1511 im *Cancionero General de Hernando de Castilla* erschienen ist, auf die Blinden als politische Führer:

> La fruta por el sabor
> se conosce su natio,
> y por el gouernador
> el gouernado navío.
> Los cuerdos huyr deurian
> do los locos mandan más,

[570] *Die Heilige Schrift* ([20]1969: Das Neue Testament, 22 [Matth. 15, 14]). Vgl. *Die Heilige Schrift* ([20]1969: Das Neue Testament, 84 [Lukas 6, 39]): „Auch ein Gleichnis sagte er ihnen: Kann wohl ein Blinder einen Blinden führen? Werden sie nicht beide in die Grube fallen?“.

[571] Zum Blindensturz in der Emblematik vgl. Sebastián (1995: 43–44).

que quando los ciegos guian,
¡guay de los que van detrás![572]

Bei der Frucht erkennt man am Geschmack,
wo sie herkommt,
und am Steuermann,
wie das Schiff gesteuert wird.
Vor den Seilen sollte man fliehen,
wo die Verrückten den Oberbefehl haben;
denn wenn die Blinden führen,
weh denen, die dahinter gehen!

Als höchstrangige Wahrnehmungsform gilt in der abendländischen Kultur das Sehen, dessen Vorrang zu Recht als „Visualprimat“[573] bezeichnet worden ist. In der Epoche der Aufklärung wurde das Sehen mit dem Gebrauch der Vernunft, die Blindheit mit der Unvernunft gleichgesetzt. In Goyas Werk ist die Darstellung der Sinne, vor allem die optische Wahrnehmung, aber auch das Nicht-Sehen infolge von Blindheit, von besonderer Bedeutung.[574]

> Sehen lernen – das große Thema der Aufklärung – ist gleichbedeutend mit dem Versuch, das eigene Geschick selbst in die Hand zu nehmen und damit die Auflösung alter kollektiver Bindungen wie Kirche, Zünfte, Bruderschaft oder auch Volksbräuche und -feste aufzufangen. Goya hat vor allem die Gefahren und Niederlagen bei diesem Versuch beobachtet, die Verfehlungen des Zieles.[575]

Der blinde Mensch ist geradezu der Antipode des hellsichtigen Luchses. Der Piaristenpater Andrés Merino de Jesucristo (1730–1787) weist in seinem Roman *La mujer feliz, dependiente del mundo y de la fortuna* (*Die glückliche Frau, abhängig von der Welt und dem Schicksal*) (Madrid 1786) in der folgenden Wendung auf diesen diametralen Gegensatz hin: „No es como el ciego, que guia á otro ciego; es lince que todo lo percibe“[576] (Er ist nicht wie der Blinde, der einen anderen Blinden führt; er ist ein Luchs, der alles wahrnimmt).

---

572 *Cancionero General de Hernando de Castilla* (1882: 187).
573 Welsch (1996: 236).
574 Vgl. Held (1985: 122–127), Schulz (2000).
575 Held (1985: 127).
576 Merino de Jesucristo (^{2}1786: 3. Bd., 86–87).

Intensives Sehen und gänzliche Blindheit bilden also extreme Gegensätze. Die an Gaspar Melchor de Jovellanos gerichtete Elegie *A Jovino: el melancólico* (*An Jovino, den Melancholiker*)[577] von Juan Meléndez Valdés, deren Manuskript der Adressat des Gedichtes am 19. Juni 1794 erhalten hat, wurde in Meléndez Valdés' Ausgabe der *Poesías* (Valladolid 1797) veröffentlicht, in dem Jahr, in dem Goya die Arbeit an den *Caprichos* begann. Evoziert werden zunächst Nacht und Einsamkeit. Während die anderen schlafen, wacht das lyrische Ich, in Schlaflosigkeit und melancholischer Stimmung, in der Erinnerung an vergangene glückliche Zeiten und mit dem Gefühl des Lebensüberdrusses, des *taedium vitae*, angesichts der tristen Gegenwart. In diesem Zustand versagt ihm die Vernunft ihren Dienst, und der Dichter beschreibt seinen Zustand folgendermaßen:

> ¡Ay! ¡si pudieses ver... el devaneo
> de mi ciega razón, tantos combates,
> tanto caer y levantarme tanto,
> temer, dudar, y de mi vil flaqueza
> indignarme afrentado, en vivas llamas
> ardiendo el corazón al tiempo mismo![578]
>
> Ach! Wenn du sehen könntest ... das Umherirren
> meiner blinden Vernunft, so viele Kämpfe,
> wie oft ich hinfalle und wieder aufstehe,
> in Furcht bin, im Zweifel, und mich als von meiner schändlichen Schwäche
> Erniedrigter entrüste, während in lodernden Flammen
> gleichzeitig das Herz verbrennt!

Die Vernunft ist blind, doch im Gegensatz zu der Bildlegende von *Capricho 43* ist die Vernunft in Meléndez Valdés' Gedicht nicht eingeschlafen, sondern, im Kontrast zu den wie eine Statue erstarrten Körper, in ihrem Delirium hyperaktiv und im Aufruhr.

Wie ein Fazit von *Desastre 70* wirken die Worte von Goyas Freund Bartolomé José Gallardo (1776–1852) in der Einleitung zu seinem erstmals 1811 in Cádiz erschienenen *Diccionario crítico-burlesco* (*Kritisch-burleskes Wörterbuch*), wegen dem er drei Monate im Gefängnis verbringen musste:

---

[577] Jovellanos wurde im Freundeskreis *Jovino* genannt.
[578] Meléndez Valdés (1983: 1010 [V. 140–145]).

Las sendas de la virtud, para que podamos bien seguirlas, han de estar alumbradas por la luz de la sabiduría: el entendimiento guia á la voluntad: con los ojos vendados y la cadena al pie no se puede hacer gran jornada en el camino de la perfeccion.[579]

Die Pfade der Tugend müssen, damit wir auf ihnen gut voranschreiten können, vom Licht der Weisheit erhellt werden. Der Verstand leitet den Willen. Mit verbundenen Augen und einer Kette am Fuß kann man keine große Reise auf dem Weg zur Vollkommenheit machen.

[579] Gallardo (1812: X).

Desastre 71

Ein fantastisches Mischwesen mit menschlichen und tierischen Zügen, der Kleidung nach eindeutig ein Kleriker, sitzt – mit nach oben gerichteten Fledermausflügeln als Ohren – auf einem Stuhl und schreibt etwas in ein großes Buch, das aufgeschlagen auf seinem Schoß liegt. Die Kreatur sitzt auf einem Stuhl mit einer Rückenlehne, die offensichtlich gepolstert ist, denn einige erhabene Zierknöpfe der Bespannung sind an der rechten Seite der Lehne zu sehen. Hinter ihr, rechts im Hintergrund, ist eine Ansammlung von betenden Menschen zu sehen. Die linke Hand, mit spitzen Krallen wie die eines Raubvogels versehen, hält die Gestalt mit den Fledermausflügelohren nach vorne ausgestreckt, den Zeigefinger mit einem überlangen spitzen Fingernagel hoch erhoben gen Himmel. Auch die Zehen, die unter dem bis zum Boden reichenden Gewand hervorlugen, weisen spitze Krallen auf. Die Raubtierkrallen, mit denen die beiden

Hände des Klerikers ausgestattet sind, verweisen auf die Habgier und Raffgier der Kirche, hier als Schädigung des Gemeinwohls ausgewiesen. Seine Füße ruhen auf einer Weltkugel, deren oberer Teil sichtbar ist. In der Vorzeichnung zu *Desastre 71* ruhen die Füße hingegen auf einem Kissen.

Der Hinweis auf den Himmel meint den Hinweis auf die göttliche Legitimation, den die Kirche beansprucht. Die Fledermausohren könnten als Hinweis auf die Wiedereinführung der Inquisition unter König Ferdinand VII. gedeutet werden: Hören meint hier Aushorchen und Ausspionieren.

Auf die Inquisition deutet auch die Darstellung des Schreibers, denn berüchtigt waren die von einem Protokollanten genau dokumentierten sogenannten peinlichen Verhöre durch einen Inquisitor während einer von einem Folterknecht durchgeführten Folterung. Wie grausam und menschenverachtend ein solches peinliches Verhör war, dokumentieren die realen Folterprotokolle (*Autos de tormento*). Ein repräsentatives Beispiel ist das Protokoll der Folterung der María Delgada alias María Rodríguez am 29. Juli 1648 in Madrid.[580] Die Frau soll bei verschiedenen Leuten Silber gestohlen und es an den Silberschmied Domingo López verkauft haben, der nach Meinung des Gerichts wusste, dass es sich um gestohlene Ware handelte. Bei der Folterung geht es darum, die Delinquentin, die ihre Unschuld beteuert, dazu zu bringen, dass sie ihre Schuld eingesteht, und die Frage soll geklärt werden, ob noch ein Komplize mitgewirkt hat. Erschreckend ist die Akribie, mit der der Schreiber jeden Ausruf und jede einzelne Äußerung der Frau protokolliert, einschließlich aller Wiederholungen. So beginnt das eigentliche Folterprotokoll mit den Schmerzensrufen der Frau, die ihre Unschuld beteuert:

> Santísimo Sacramento, Santísimo Sacramento, que me matan sin culpa, Santísimo Sacramento, ay, ay, ay, ay, no sé nada, que no e tenido reales de a ocho que por eso me tienen aquí, no sé nada, ay, ay, ay, ay, que me muero, que mienten como cornudos, ay, ay, ay, ay, que mienten, que mienten, que mienten, repitiendolo muchas bezes, Justicia de Dios.[581]

[580] Vgl. Tomás y Valiente (1969: 414–419 [Documento II]) und (1973: 16–26). Ein ebenso erschütterndes Beispiel ist der autobiografische Bericht des Adligen Don Diego Duque de Estrada (1589–1647) über eine Folterung, die er selbst erlitten hat. Vgl. Tomás y Valiente (1969: 450–455 [Documento XIV]).

[581] Zitiert nach Tomás y Valiente (1969: 415–416).

> Heiligstes Sakrament, Heiligstes Sakrament, man schlägt mich, obwohl ich unschuldig bin, Heiligstes Sakrament, aua, aua, aua, aua, ich weiß nichts, ich habe keine Reales von den Achtern gehabt, wofür man mich hier festhält, ich weiß nichts, aua, aua, aua, aua, ich sterbe, sie lügen wie die Gehörnten, aua, aua, aua, aua, sie lügen, sie lügen, sie lügen, es mehrmals wiederholend, Gerechtigkeit Gottes.

Die im Fortgang der Folterung aufgrund der immer enger angezogenen Seile größeren Schmerzen werden an der zunehmenden Frequenz der Schmerzensschreie nachvollziehbar. Formelhaft fordert der die Folterung leitende Gerichtsdiener von der Frau die Wahrheit und weist die Verantwortung für jegliche körperliche Beeinträchtigung, die aufgrund der Folterung zu ihrem Schaden eintreten oder sogar zum Tod führen könnte, der Verantwortung der Delinquentin selbst zu.[582] Im Laufe der Folterung beschreibt die Frau in ihren Ausrufen mit Schrecken die Veränderungen und Konsequenzen der Folterung an ihrem Körper: Blut tritt aus und fließt auf den Boden. Mit Entsetzen sieht sie einen ihrer blanken Knochen heraustreten. Beeindruckend ist die Resistenz der Frau bei der immer wieder und wieder um eine weitere Umdrehung angezogene Folterschraube, die *mancuerda*.[583] Diese Art der Folter war bis zum 18. Jahrhundert üblich: Der Delinquent wurde mit Seilen an Armen und Oberschenkeln festgebunden, die durch Drehung eines Rades immer fester gestrafft wurden. Gegebenenfalls wurden die Stricke noch mit Wasser befeuchtet, so dass sie sich noch enger zusammenzogen und dem Delinquenten Wunden und Schmerzen bereiteten.[584] Ein Geständiger musste anderntags ein schriftliches Geständnis unterzeichnen, sonst wurde er erneut gefoltert.[585]

In der Emblematik ist die Fledermaus als Sinnbild für die Scheinheiligkeit, Schmeichelei und Dummheit ein wichtiges Motiv.[586] In ihrer Ambivalenz als Zwitterwesen aus Säugetier und Vogel symbolisiert die Fledermaus das Böse, das seine Wirksamkeit im Dunkeln und Verborgenen entfaltet. So gehören auch Fledermäuse zu den Nachttieren, die den eingeschlafenen Mann in dem berühmten *Capricho 43* heimsuchen und bedrängen.

---

582 Vgl. Tomás y Valiente (1969: 415).
583 Das Wort ist abgeleitet von *mano* (*Hand*) und *cuerda* (*Seil*).
584 Vgl. Tomás y Valiente (1973: 134).
585 Vgl. Tomás y Valiente (1973: 135).
586 Zur ikonografischen und emblematischen Tradition der Fledermaus vgl. Schuster (1991: 168–170, 223–224), Stoll (1993: 223), Henkel/Schöne (1996: 899–902).

In der Bildlegende *Contra el bien general.* (*Gegen das Gemeinwohl*) wird die dargestellte Szene negativ bewertet. Das Gemeinwohl (*bien común*) war in der Epoche der Aufklärung ein wichtiger Wert, der im Kreis der spanischen Aufklärer von großer Bedeutung für die Reformen und praktischen Verbesserungen angesehen wurde. Es geht um die Überwindung des Eigennutzes und partikularer Interessen zugunsten des Gemeinwohls, das der Gesellschaft insgesamt zugutekommen und den Staat und die spanische Gesellschaft stärken und fördern soll. Bereits der spanische Frühaufklärer Juan de Cabriada (1665–1714) verbindet in seiner *Carta filosófica, médico-chymica* (*Philosophischer, medizinisch-chemischer Brief*) (Madrid 1687) die Vernunft und die Nützlichkeit mit dem Gemeinwohl: „El que le leyere hallará que deseo mostrarme más amante de la *Razón* que de lo contemplativo, mas de la *Utilidad* que de la Autoridad, más del *Bien Común* que del Aplauso“[587] (Der Leser wird erkennen, dass ich mehr die Vernunft liebe als die Kontemplation, mehr die Nützlichkeit als die Autorität, mehr das Gemeinwohl als den Applaus). In der aktuellen Diskussion zur Zeit Goyas spielte das Gemeinwohl im Kontext der aufklärerischen Diskussion über die Werte in Staat und Gesellschaft als Ideal, um die Integrität der Gesellschaft zu wahren, eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich beispielsweise in einem anonymen Leserbrief, signiert mit „El Amigo de la Justicia“ (Der Freund der Gerechtigkeit), der am 27. Januar 1814 im *Diario de Madrid* erschienen ist und mit einer Reflexion über den praktischen Nutzen der Aufklärung und das Gemeinwohl beginnt:

> La mayor parte de los periodistas y escritores de nuestra heroica revolucion han ofrecido en los prospectos de sus obras rectificar la opinion del pueblo, hacerle conocer sus verdaderos intereses, libertarle de preocupaciones, y formarle otro tan ilustrado, que dexase de ser *vulgo*. Esgrimen sus bien ó mal cortadas plumas, dan tajos y reveses, gritan, piden saludables reformas, asestan á los abusos, y al fin todo para en pegar contra ó en favor de la inquisicion y de los frailes segun el modo de pensar ó provecho de cada uno, dexando asi descuidadas otras importantes materias que podian estar mal adelantadas. El pueblo, que hasta aqui habia sido uniforme en deseos, y lo hubiera sido siempre si todos los que tenian el cargo de instruirle hubiesen seguido los mismos medios de hallar el bien que buscamos, principia (séame permitida la expresion) á dividirse por la diversidad de pareceres, vacila sobre la verdad, y en esta alternativa fluctúa en el partido que ha de abrazar.

[587] Zitiert nach Álvarez de Miranda (1992: 303).

Muchos mas osados no dudan elegir el que es más análogo á sus ideas, mas conforme á su talento, o mas conveniente á su beneficio particular, sin consultar el general de la nacion. Este es el orígen de las anónimas voces *liberales* y *serviles*: de aqui nace el odio de los uno á los otros [...].[588]

Die meisten Journalisten und Schriftsteller unserer heldenhaften Revolution haben in den Vorworten ihrer Werke das Angebot unterbreitet, die Meinung des Volkes zu korrigieren, es über seine wahren Interessen aufzuklären, es von Vorurteilen zu befreien und es zu einem anderen, aufgeklärten Volk zu machen, damit es aufhört, *Pöbel* zu sein. Sie schwingen ihre gut oder schlecht gespitzten Federn, verteilen Hiebe und Schläge, sie schreien, sie fordern heilsame Reformen, sie zielen auf Missstände ab, und am Ende sind sie gegen oder für die Inquisition und die Ordensbrüder, je nach der Denkweise oder dem Vorteil eines jeden, und vernachlässigen dabei andere wichtige Angelegenheiten, die schlecht hätten vorangebracht werden können. Das Volk, das bisher in seinen Wünschen gleichförmig war und es immer gewesen wäre, wenn alle, die es zu unterrichten hatten, denselben Weg gegangen wären, um das Gute zu finden, das wir suchen, fängt an (mir sei der Ausdruck erlaubt), durch die Vielfalt der Meinungen gespalten zu werden, schwankt über der Wahrheit und schwankt in der Alternative, welcher Seite es sich anschließen soll. Viele der Wagemutigeren zögern nicht, diejenige zu wählen, die ihren Vorstellungen ähnlicher ist, ihrem Talent besser entspricht oder die für ihren speziellen Nutzen bequemer ist, ohne das Gemeinwohl des Volkes zu berücksichtigen. Dies ist der Ursprung der anonymen Wörter *Liberale* und *Servile*: Daher kommt der Hass der einen auf die anderen [...].

[588] Anonymus (27. Januar 1814: 113).

Desastre 72

Ein Schwarm Fledermäuse kommt herangeflogen. Eine von ihnen hat ein menschliches Gesicht und sitzt mit ausgebreiteten Flügeln auf einer rücklings auf dem Boden liegenden, von einem Leichentuch bedeckten Frau, die die Augen geschlossen hat und ein Kopftuch trägt. Die große Fledermaus saugt wie ein Vampir an einer der Brüste seines reglosen, wehrlosen Opfers.[589]

In *Desastre 72*, dessen Bildlegende *Las resultas.* (*Die Folgen*) lautet, wird die Heimsuchung durch das Nachttier zu einer lebensbedrohlichen übersteigert. Der Aberglaube des Vampirismus und der Fledermaus als blutsaugendes Wesen war weit verbreitet und ein beliebtes Motiv in der volkstümlichen Druckgrafik.[590] Über blutsaugende Fledermäuse in den

[589] Zum Motiv des Vampirs bei Goya vgl. Alcalá Flecha (1993).
[590] Vgl. Alcalá Flecha (1993), Pérez Guillén (1993: 99, 122–123).

spanischen Kolonien in Amerika schreiben einige Missionare und Reisende. Aus der Provinz Quito (im heutigen Kolumbien) berichtet 1740 der aus der Schweiz stammende Jesuitenpater und Missionar Jean Magnin (1701–1753):

> Los Murciélagos son en tanta manera dañinos, q. no solo no puede aver persona, q. duerma sin toldo, para q. no le chupen la sangre, y así lo matan, sino q. por tiempos, de una vez, se acaban las crías, y ganados. En este año de 40, en Borja, por dicha peste, de 30 vacas q. avía no ha quedado ninguna. Essa desgracia padecen las criaturas, si se descuidan sus padres.[591]

> Die Fledermäuse sind so schädlich, dass ein Mensch nicht nur ohne Zeltschutz schlafen kann, damit sie ihm nicht das Blut aussaugen und ihn so töten, sondern auch zeitweise mit einem Mal die Aufzucht und das Vieh ausgerottet werden. In diesem Jahr 1840 ist in Borja wegen dieser Geißel von den 30 Kühen, die es dort gab, nicht eine einzige übriggeblieben. Dieses Unglück erleiden die Säuglinge, wenn ihre Eltern nicht auf sie aufpassen.

Beschrieben wird der angebliche Vampirismus der Fledermaus auch in der weitverbreiteten *Relación Histórica del Viage a la América Meridional* (*Historische Beschreibung der Reise nach Südamerika*) (Madrid 1748) von Jorge Juan (1713–1773) und Antonio de Ulloa (1716–1795). Demnach sollen sich die Fledermäuse in der Stadt Cartagena de Indias nachts zu Schwärmen zusammenrotten und die schlafenden Menschen als blutsaugende Vampire heimsuchen:

> Estos son allì diestros *Sangradores* de Personas, y de Irracionales; porque siendo tan excessivos los calores, y dexandose por ellos abiertas las Puertas, y Ventanas de las Piezas donde se duerme, para no sufocarse en ellas, con esta oportunidad entran en los Dormitorios, y hallando descubierto el Pie de alguna Persona le vàn picando sutilmente hasta encontrar alguna Vena: entonces chupan la Sangre, y luego que han saciado con ella su apetito, se vàn dexando peremne la Sangría. He visto algunas Personas, que han padecido este Sacrificio, y me han assegurado ellos propios, que con poco mas tiempo que huviessen tardado en dexar el sueño, no huvieran vuelto jamàs de èl; porque la abundancia de Sangre, que les havia salido, y tenia empapada toda la Cama, no les diera lugar, à que por sì pudiessen contener la que corria de la cisura.[592]

[591] Magnin (1989: 49–50).
[592] Juan/Ulloa (1748: 81).

> Hier sind sie geschickte Blutsauger von Personen und Unvernünftigen; weil die Hitze so stark ist und deswegen die Türen und Fenster der Zimmer, in denen man schläft, offen bleiben, um nicht in ihnen zu ersticken, dringen sie bei dieser Gelegenheit in die Schlafzimmer ein, und sobald sie den Fuß irgendeiner Person unbedeckt vorfinden, picken sie ihn vorsichtig, bis sie irgendeine Vene finden: Dann saugen sie das Blut aus, und sobald sie mit ihm ihr Verlangen befriedigt haben, lassen sie den Aderlass weiter fließen. Ich habe einige Personen gesehen, die dieses Blutopfer erlitten haben, und sie selbst haben mir versichert, dass sie, wenn sie nur ein wenig länger gezögert hätten, aus dem Schlaf zu erwachen, sie niemals von ihm zurückgekehrt wären; weil die Überfülle an Blut, die aus ihnen ausgeströmt war und das ganze Bett durchnässt hatte, es nicht zugelassen hätte, dass sie von sich aus hätten zurückhalten können, was aus der Bisswunde herauslief.

Dieser blutsaugende Vampir, den es in Amerika geben soll, taucht auch in Giambattista Castis Tierepos *Gli animali parlanti* (*Die sprechenden Tiere*) auf, wo er den hinterhältigen und skrupellosen Finanzinvestor repräsentiert, der den Menschen das Blut aussaugt:

> Di costoro alla testa era il Vampiro,
> pria finanzier, procurator poi regio,
> esperto in tesser cabala o raggiro,
> intrigator e succiator egregio,
> oltramarin quadrupede volante,
> a grosso nottolon[593] rassomigliante.
>
> Egli è animal malefico, deforme,
> che lieve il sangue attrae lambendo e sugge
> al malaccorto american che dorme
> e ehe nol sente, e lo dissangua e strugge:
> onde chi'l portentoso in tutto vede,
> di sangue succiator spettro lo crede.[594]
>
> Der Vampyr, einst Finanzrath, doch nachher
> Des Königs Procurator, war von diesen
> Das Haupt; geübt in Trug und List war er
> Und als Blutsauger weit und breit gespriesen;
> Vierfüssig und geflügelt doch zugleich
> Ist einer großen Fledermaus er gleich.

[593] Der Große Abendsegler (Nyctalus noctula) ist eine vorwiegend in Wäldern lebende Fledermausart.

[594] Casti (1978: 474 [XXIV, 44–45]). Vgl. Glendinning (1978: 188–189).

Er ist ein garst'ges Thier, das furchtbar wüthet;
Unde dem Amerikaner sauget er,
Wenn tief im Schlaf er liegt und sich nicht hütet,
Das Blut aus und ermordet ihn; – daher
Glaubt, wer dies Unthier plötzlich einst erblickt,
Ein Nachtgespenst zu sehen und erschrickt.[595]

Die Bedrohung für den Menschen, die in *Capricho 43* gezeigt wird, ist in *Desastre 72* Realität geworden. Auch hier flattern Eulen im Hintergrund, aber das Vampirwesen mit ausgebreiteten Fledermausflügeln befällt die Menschen tatsächlich und saugt ihnen das Blut aus, ohne dass sie sich dagegen wehren können. Ist das Opfer hier eingeschlafen, benommen, ohnmächtig oder sogar tot? Dies lässt sich nicht eindeutig beantworten. Im übertragenen Sinne bietet sich auch eine politische Lesart an: Könnte das Opfer ein Sinnbild für das ganze Land sein? Spanien während der Restauration unter König Ferdinand VII.? In diesem Falle würde es sich um die politischen Folgen des Krieges handeln.

[595] Casti (1817c: 207).

Desastre 73

Vor einer riesigen Katze, die auf einer etwas überragenden Abschlussplatte eines Stufenthrons oder einer Freitreppe liegt, ist ein Mönch auf die Knie niedergesunken und erweist ihr seine Reverenz. Die Katze schaut zu der Eule hin, die auf sie zufliegt. Es sieht so aus, als ob die Eule der Katze etwas ins Ohr flüstert. Im Hintergrund schaut eine versammelte Menschenmenge, vor der ein Priester mit ausgebreiteten Armen steht, dem Geschehen im Vordergrund zu. Die Bildlegende *Gatesca pantomima.* (*Katzenpantomime*) ist doppeldeutig: Spielt die Katze hier die Pantomime? Oder spielen die anderen der Katze eine Pantomime vor?

Die Katze erinnert an die schwarze Katze, die auf dem Rücken des von den Nachttieren bedrängten eingeschlafenen Mannes in *Capricho 43* sitzt. In volkstümlichen Illustrationen symbolisierte die Katze Hinterhäl-

tigkeit und Scheinheiligkeit.[596] Auch war sie ein Sinnbild für Chaos und Unordnung. Als Katze im Gewand des Klerikers oder des Adligen war sie ein beliebtes Motiv in der Ständesatire. Im positiven Sinne wurde sie Allegorien der *Freiheit* (*Liberté*) als Attribut zugeordnet, zu deren Füßen sitzend,[597] so beispielsweise in der *Iconologie* von Cochin und Gravelot: „Le chat, ennemi de la contrainte, achève de caractériser la *Liberté*, c'étoit l'emblême de cette déesse"[598] (Die Katze, Gegnerin des Zwangs, charakterisiert schließlich die *Freiheit*, als das Emblem dieser Göttin). In Spanien ist dies nicht anders, denn auch in Francisco Martínez' *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes* (*Einführung in das Wissen über die Schönen Künste*) von 1788 erscheint sie als Attribut der Allegorie der Freiheit: „El gato siempre se ha mirado como el animal mas impaciente quando está encerrado, y el mas amigo de la libertad"[599] (Die Katze wurde immer für das ungeduldigste Tier gehalten, wenn es eingesperrt ist, und für den größten Freund der Freiheit). Nach der Französischen Revolution wurde die Katze sogar zum politischen Symbol der Verteidigung individueller Freiheit: Sie stand für die Wachsamkeit des revolutionären Bürgers, der offenen Auges über seine Freiheit gegenüber den Autoritäten der Staatsmacht wachte. Insbesondere die schwarze Katze ist das Begleittier der Hexen.[600]

Auch Eule und Fledermaus begleiten die Hexen, und diese können sich nach dem Volksglauben auch in die Gestalt dieser Tiere verwandeln. Der Eule sind im Laufe der abendländischen Kulturgeschichte unterschiedliche Bedeutungen zugesprochen worden. In der griechischen Antike symbolisiert die Eule als Attribut der Athene die Weisheit,[601] im Mittelalter hingegen steht sie nicht nur für die Faulheit (*pigritia*), sondern auch für die Dummheit (*ignorantia*) und die Trägheit (*acedia*).[602] Hinsichtlich ihrer Sehkraft gewährleisten die großen Augen der Eule ihre Sehschärfe in der Nacht, dagegen ist tagsüber ihre Tagblindheit auffällig. Das Spannungsfeld der Bewertungen der Eule als Symbol, positiv im Altertum als Sinnbild

596 Zum Motiv der Katze in den Emblembüchern des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Henkel/Schöne (1996: 586–589).
597 Vgl. Duprat (1999).
598 Gravelot/Cochin (1796: 31).
599 Martínez (1788: 257).
600 Zur Katze als Begleittier der Hexen vgl. Delort (1990: 1080), Roschmann-Steltenkamp (1993: 1102).
601 Vgl. Laffineur (1981).
602 Zum kulturgeschichtlichen Bild der Eule vgl. Henkel (1984).

der Weisheit, negativ seit dem Mittelalter als Sinnbild für Dummheit und irrationale Ängste, bestimmt auch in der spanischen Kultur die metaphorische Bedeutung der Eule, im positiven wie negativen Sinne. Goya kann auf diese vielfältige und ambivalente Symbolik der Eule rekurrieren.

Auch für *Desastre 73* könnte Castis *Gli animali parlanti* als Inspirationsquelle in Frage kommen, denn dort ist der Kater der Günstling und Vertraute des Königs Löwe,[603] der diesem über alles berichtet, was er erfährt, und sogar selbst Geschichten erfindet, um die königliche Gunst zu erlangen.

> E volendo con lui farsene onore,
> se fatti gli mancarono, li finse,
> o almen, per compiacere il suo signore,
> con tai color gli aneddoti dipinse,
> come foss'ei d'ogni minuzia istrutto,
> che sfigurolli e gli alterò del tutto.[604]

> Um Ehre einzulegen fiel ihm ein,
> Wenn es an Stoff ihm fehlt, ihn zu erdichten,
> Und, um gefällig seinem Herrn zu seyn,
> Wusst' er so einzukleiden die Geschichten,
> Als ob das Kleinste selbst bekannt ihm sei,
> Denn er entstellt und ändert viel dabei.[605]

Als dessen bedingungslos ergebener Diener schreckt der Kater nicht davor zurück, die Wahrheit zu verdrehen und zu unterdrücken: Als es regnet und die Tiere im Palast Schutz vor dem Unwetter suchen, leugnet er die Wahrheit, dass es geregnet hat, nur weil der König gesagt hat, es sei ein schöner Tag, und zwingt die tropfnassen Tiere dazu, den Regen zu leugnen und alles auf die Sonne zu schieben. Der Kater hat einen entscheidenden Anteil daran, dass die Wahrheit aus dem Reich des Löwen verbannt wird:

> – Come? – riprese il Gatto – il re assicura
> esser bella giornata, e il vostro, o sciocchi,
> e l'ardir vostro un re smentir non cura? –
> E quei: – Ma piove... – E il Gatto: – O piova o fiocchi,

[603] Vgl. Casti (1978: 136 [V, 54–55]) und (1817a: 126).
[604] Casti (1978: 136 [V, 57]).
[605] Casti (1817a: 127).

oggi è bella giornata, il re l'ha detto,
né puote essere un re mai contradetto –.

Indi rivolto ai sgherri suoi: – Su presto –
lor disse – una dozzina di quest'empi
legate e conduceteli in arresto –.
Persuasi color da tali esempi:
– Signor – dicean, con umili parole –
scusate, errammo, ci ha bagnati il sole –.

Or, benchè ciò strana follia del Gatto
Parer debba a talun, col capo in aria
Persuaso son io ch'ei non l'ha fatto;
Poichè so che alma schiava e mercenaria
D'un idol coronato avanti all'ara
Il vero e il giusto ad immolare impara.[606]

„Wie?" fiel der Kater ein, „der König sagte:
„Der Tag sei schön, und Ihr, ihr Schurken, seid
So dreist, dass einer dies zu läugnen wagte?"
Sie schrie'n: „es regnet aber!" „Ob es schneit,
„Ob's regnet," rief der Kater, „gilt hier wenig,
Es duldet keinen Widerspruch ein König!"

Dann rief er seiner Wache zu: „geschwinde,
Dass gleich ein Dutzend dieser Schurken man
Gefangen setze und mit Stricken binde!"
Dies Beispiel überzeugte alle dann;
„Verzeihung!" – hört man sie voll Demuth schrein, –
„Wir irrten uns – die Sonne weicht uns ein!"

Ich bin für mich, wenn gleich ich muss gestehen;
Dass dann des Katers Tollheit seltsam war,
Doch überzeugt, dass dieses nicht geschehen,
Denn Sclavenseelen opfern am Altar
Der Götzenbilder, welche Kronen tragen,
Gerechtigkeit und Wahrheit sonder Zagen.[607]

Auch die fliegende Eule in *Desastre 73*, die mit weit ausgebreiteten Flügeln auf den Kater zufliegt, um ihm etwas ins Ohr zu flüstern, könnte von Castis Tierepos inspiriert worden sein, denn im Königreich des Löwen ist der Uhu ein Inquisitor und der Theologe des Königshofes:

606 Casti (1978: 152 [VI, 65–67]).
607 Casti (1817a: 155).

L'Allocco, oltre di ciò, sovra ogni sorte,
di gravi affar piena influenza ottenne;
e inquisitor, teologo di corte,
di coscïenze direttor divenne;
e assai sovente coll'iniqua Volpe
accomunava gli utili e le colpe.[608]

Der Uhu überdies erhielt sogar
In wicht'gen Dingen Einfluss auch nicht wenig,
Da er Caplan und Inquisitor war;
Ihm waren die Gewissen unterthänig;
Und, wie der arge Fuchs, vermengte er
Das Nützliche oft mit dem Schlechten sehr.[609]

[608] Casti (1978: 208 [IX, 118]).
[609] Casti (1817b: 30).

Desastre 74

Ein in der Körperhaltung eines Menschen gestalteter Wolf, in dem manche auch einen Fuchs erkennen, sitzt inmitten einer Menschenmenge und schreibt mit einer Schreibfeder etwas auf ein großes Blatt Papier, das auf seinem Schoß liegt und das er mit seiner linken Pfote festhält. Ein Mönch, der vor ihm niederkniet, hält ihm das Tintenfass hin. Rechts neben dem schreibenden Tier liegt ein großformatiges, dickes Buch mit Prachteinband auf dem Boden. Über dieses hält ein Mann seine geballte Faust. Auf der linken Seite steht ein schreiender Mann aufrecht, in zerfetzter Kleidung, seine Hände an den Handgelenken mit einem Seil zusammengebunden. Viele weitere Personen stehen im Hintergrund, darunter auch einige Kleriker, die man an Tonsur oder Habit als solche identifizieren kann.

Die Bildlegende *Esto es lo peor!* (*Das ist das Schlimmste!*) ist, als weitere Steigerungsstufe, der noch durch ein Ausrufezeichen bekräftigte Superlativ der Bildlegende *Esto es peor.* (*Das ist noch schlimmer*) von *Desastre 37*. Warum die in *Desastre 74* dargestellte Szene in der Bildlegende äußerst negativ bewertet wird, wird allerdings nicht begründet. Ein Blick auf das, was der Wolf schreibt, ermöglicht eine Erklärung für die Aussage der Bildlegende:

> Misera humanidad
> la culpa es tuya.
>
> Casti

Die wörtliche Übersetzung lautet „Elende Menschheit, die Schuld ist deine", doch würde man auch freier übersetzen können mit „Elende Menschheit, daran bist du selbst schuld" oder „Elende Menschheit, die Schuld liegt bei dir selbst". Wie sich schon aus dem unter dem Satz stehenden Nachnamen ergibt, handelt es sich um ein Zitat aus Giambattista Castis epischem Gedicht *Gli animali parlanti* (*Die sprechenden Tiere*). Es ist die spanische Übersetzung des letzten Verses der *Stanza 57* im XXI. Gesang:

> Ma finché al mondo vi sarà taluno
> che vittime a migliaia e il sangue altrui
> possa immolar senza suo rischio alcuno,
> e come, e quando, e quanto aggrada a lui,
> non ti doler della barbarie sua,
> o schiava umanità, la colpa è tua.[610]

> Allein so lange noch in dieser Welt
> Es Herrscher giebt, die wenn sie gut es achten,
> Und den Gefahren selbst nicht bloss gestellt,
> Zahllose Opfer dürfen blutig schlachten,
> So musst Du still bei ihren Freveln seyn,
> O feile Menschheit, denn die Schuld ist Dein![611]

Hier meine wortgetreue Prosaübersetzung:

> Aber solange es jemanden auf der Welt geben wird,
> der Opfer zu Tausenden und das Blut anderer

[610] Casti (1978: 415 [XXI, 57]).
[611] Casti (1817c: 106).

opfern kann ohne sein eigenes Risiko,
und wie und wann und wieviel es ihm gefällt,
beklage dich nicht über seine Barbarei,
oh, versklavte Menschheit, die Schuld liegt bei dir.

Die spanische Version in *Desastre 74* ist wie das italienische Original ein Elfsilbler, was auf einen mit der Metrik in beiden Sprachen vertrauten Übersetzer hindeutet. Allerdings wird der Text an einer Stelle abgeändert: Das Adjektiv *schiava* (verklavt) bei Casti ist in der spanischen Übersetzung durch *mísera* (elend) wiedergegeben worden, wodurch die Aussage allgemeiner und weniger spezifisch ist.[612] Jedenfalls erhält die Radierung durch das etwas abgeänderte Zitat eine politische Aussage, denn es wird dadurch in einen satirischen politischen Kontext gebracht.[613] Es ist eine Kritik an der Passivität und Untätigkeit der Massen, die sich nicht gegen einen Tyrannen, der sie versklavt, wehren, sondern sich unterdrücken lassen. So könnte das Casti-Zitat als Anspielung auf das Regime König Ferdinands VII. und seiner Minister sowie den Umgang mit den *afrancesados* (Französlinge) und liberal gesinnten Landsleuten verstanden werden.

Der Kontext der Passage ist auch aufschlussreich, denn es geht um den Kampf zwischen Royalisten und Rebellen. In diesem Zusammenhang äußert der Erzähler den Gedanken, dass es wohl keine Kriege gäbe, wenn die verfeindeten Herrscher persönlich gegeneinander antreten müssten, wohl aber, wenn sie unangreifbar über Truppen verfügten, die sie ohne eigenen persönlichen Schaden für sich kämpfen lassen könnten, während sie unbeschadet aus sicherer Entfernung ihre Befehle erteilen.

In Castis Tierepos *Gli animali parlanti* könnte man auch eine Erklärung für die ambivalent wirkende Darstellung des Tieres finden, in dem manche einen Fuchs, andere einen Wolf erkennen wollen, denn hier wird ein solches Tier beschrieben: der Schakal oder Goldwolf, der als Lieferant am Königshof ein Günstling des Löwen ist:

Provvisionier certo animal fu eletto
d'aureo pel, che col nome di famiglia
Jakal dagli zoografi vien detto:
a grossa volpe e a lupo assai somiglia,

[612] In der erstmals 1848 erschienenen spanischen Übersetzung von Luis Maneyro lautet die Verszeile: „O sierva humanidad, la culpa es tuya" (Casti [^{2}1853: 296]).

[613] Vgl. Glendinning (1978: 188) und (2008: 62–65).

onde, per ben distinguerlo da loro,
soprannome gli dier di Lupo d'oro.

Erra la notte e il grido suo spaventa
il passaggier che l'ode alla lontana;
se incontro viengli altro animal, s'avventa
ratto per divorarselo e lo sbrana;
odia la luce, e non sí tosto aggiorna
che a rimpiattarsi entro il covil ritorna.[614]

Zum Lieferanten sah man dann erwählen
Ein Thier mit goldnem Fell, das Zoographen[615]
Gewöhnlich zum Geschlecht der Schakals[616] zählen,
Halb wie ein Fuchs, halb wie ein Wolf geschaffen;
Man pflegt, um es genauer zu erkennen
Von diesen, es daher Goldwolf zu nennen.

Er schleicht bei Nacht und sein Gebrüll durchdringet
Mit Furcht den Wandrer, der von fern es hört,
Und trifft ein Thier er an, voll Blutgier springet
Er darauf zu und hat es bald verzehrt;
Er hasst das Licht, und bei der Sonne Blick
Kehrt scheu in seine Höhle er zurück.[617]

Das von Goya dargestellte Tier ähnelt in der Tat am ehesten einem Goldschakal (Canis aureus), die einzige Schakalart, die in Europa verbreitet ist.

[614] Casti (1978: 108 [III, 89–90]).
[615] Veraltete Bezeichnung für den Zoologen.
[616] Heute üblicher Plural: der Schakale.
[617] Casti (1817a: 79).

Desastre 75

Die Bildlegende charakterisiert die dichtgedrängte Versammlung von fantastischen Mischwesen als *Farándula de charlatanes.* (*Klüngel von Scharlatanen*). Die beiden Substantive in der Bildlegende sind doppeldeutig. Zum Begriff *farándula* werden im Wörterbuch der Akademie drei Bedeutungen angegeben: erstens die Schauspielerei oder der Beruf der Schauspieler,[618] zweitens eine Clique oder ein Klüngel im Sinne einer Gruppe von Menschen mit einem Zusammengehörigkeitsgefühl, die sich gegenseitig stüt-

[618] Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 720): „La profession de los Farsantes“ (Der Beruf der Schauspieler). Zum Begriff *farsante* vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 723): „La persona que tiene por oficio representar Comédias, que por otro nombre se llama Comediante“ (Die Person, deren Beruf es ist, Theaterstücke vorzuführen, die man mit einer anderen Bezeichnung Komödiant nennt).

zen und Vorteile verschaffen,[619] drittens schlichtweg eine Täuschung oder ein Betrug.[620] Als *farandulero* bezeichnet man entsprechend der ersten Definition von *farándula* schlichtweg einen Schauspieler,[621] aber eben auch entsprechend der zweiten und dritten Definition einen Schwätzer mit betrügerischen Absichten oder schlichtweg einen Betrüger.[622]

Das zweite Substantiv *charlatán* der Bildlegende ist ebenfalls doppeldeutig: Einerseits meint es *Schwätzer*,[623] andererseits *Quacksalber*.[624] In diesem letzteren Sinne wird der Begriff *charlatán* auch als Bezeichnung für den in *Capricho 33* (*Al Conde Palatino*) abgebildeten Quacksalber in den handschriftlichen Kommentierungen zu dieser Radierung verwendet.[625]

Bei beiden Begriffen geht es also in jedem Falle um eine Clique Gleichgesinnter, die einem etwas vormachen, um zu täuschen und zu betrügen.[626] Ein solcher Klüngel – ganz im etymologischen Sinne eines zusammengeballten Haufens von Menschen, was das Substantiv im Deutschen ursprünglich meint – wird in *Desastre 75* dargestellt, in Form

---

619 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 720): „Se toma tambien por algun trato, exercicio ò comercio, en que entran varias persónas: y assi se dice, Todos son de la farándula“ (Man versteht darunter auch jeden Umgang miteinander, jede Tätigkeit oder jeden Handel, an dem mehrere Personen beteiligt sind, und so sagt man: Sie gehören zur selben Clique).

620 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 720–721): „Por translacion se toma por trapáza, embuste ò enrédo, para engañar ò halucinar à otro“ (Im übertragenen Sinne bedeutet es einen Betrug, einen Schwindel oder eine List, um einen anderen zu täuschen oder zu hintergehen).

621 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 721): „El recitante de comedias, y lo mismo que Farsante“ (Der Rezitator von Schauspielen und dasselbe wie Schauspieler).

622 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1732: 3. Bd., 721): „Por translacion vale lo mismo que habladór, trapacéro, que tira à engañar à otros“ (Im übertragenen Sinne ist es das gleiche wie Schwätzer, Schwindler, der darauf abzielt, andere zu täuschen).

623 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 310): „El habladór, que gusta multitud de palabras sin substancia ni discrecion, fiado en apariencia y sonido de las voces“ (Der Schwätzer, der gerne viele Worte ohne Substanz und Klugheit macht und sich auf die äußere Wirkung und den Klang der Worte verlässt).

624 Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1729: 2. Bd., 310): „Se llama tambien el Herbolário y curandéro, que anda vagando por el mundo, que otros llaman chacharéro“ (So nennt man auch den Kräuterkundige und Heiler, der herumzieht, was andere Mauldrescher nennen).

625 Vgl. Jacobs/Klingenberger/Preyer (2017: 2. Bd., 979–1005).

626 Demnach ist die deutsche Version der Bildlegende als *Reigen von Scharlatanen*, die sich eingebürgert hat, unpassend, da sie nicht dem semantischen Gehalt des spanischen Originals entspricht.

fantastischer Gestalten: Eine mit einem Talar bekleidete Gestalt, die einem Raubvogel oder Geier ähnelt, mit weit geöffnetem Schnabel und einer gut sichtbaren, ausgestreckten Zunge, kniet auf dem Boden. Sie ist die einzige hell erleuchtete Gestalt, wodurch sie vor den im Schatten Liegenden im Hintergrund durch eine Lichtquelle, die von links oben außerhalb des Bildraums ihr Licht spendet, angestrahlt wird. Der bekleidete Raubvogel kniet vor einem Papagei, der auf der kurzen Astgabel eines hochaufragenden dünnen Baumstamms sitzt. Die Kopfbedeckung aus Federn, die wie eine Gefiederhaube aussieht, ist wie eine hohe Kopfbedeckung eines Würdenträgers gestaltet, und aufgrund ihrer Dreistufigkeit ähnelt sie sogar durchaus einer Tiara (Papstkrone). Die ausgebreiteten Flügel des knienden Mischwesens verschwinden unter dem Priestergewand, dessen Ärmel an ihnen herabhängen, als verlängerten sie die Flügel. Die gespreizten Krallen lugen aus den Ärmeln hervor. Hinter diesem Wesen lässt sich eine dichtgedrängte Gruppe grotesker Gestalten erkennen: sowohl Tiere als auch Menschen. Sie schauen verständnislos zu. Unter ihnen lassen sich folgende Tiere identifizieren: ein Esel, ein Affe, ein Bär und ein Hund. Vor den Tieren sitzt eine Frau auf dem Boden, die eine Maske auf dem Hinterkopf trägt.

Alle diese Tiere treten übrigens auch in Giambattista Castis *Gli animali parlanti* (*Die sprechenden Tiere*) als Protagonisten auf, und insbesondere der Papagei, der zum Sprachlehrer des Prinzen am Königshof des Löwen ernannt wird, zeigt sich vor dem Hofstaat als gewandter Redner:

> Si sparse tosto un cortigian novello
> esser giunto, chiamato Pappagallo;
> corser tutti a veder lo strano uccello
> di color rosso, verde, azzurro e giallo;
> ne osservaron le zampe e l'ali e il rostro:
> – Bel mostro – poi dicevano – bel mostro! –
>
> Ma quell'eloquentissimo animale
> ad instruire imprese il suo scolare
> con tale impegno e con successo tale,
> che ogni qualvolta quei s'udia parlare
> in qualunque linguaggio o dïaletto,
> parlare un Pappagallo avriasi detto.[627]

[627] Casti (1978: 193 [IX, 14–15]).

Schnell wurde ruchtbar, es sei angelanget
Ein neuer Höfling, Papagei benannt,
Und jeder eilt herbei nun und verlanget,
Des fremden Vogels buntes Prachtgewand
Zu sehn und dessen Flügel, Schnabel, Klauen,
Und recht das schöne Unthier anzuschauen.

Und es begann dies hochgelehrte Thier
Mit seinem hohen Schüler bald, und lehrte
Mit solchem Glück und Eifer, dass man schier
Vermeinte, wenn man diesen reden hörte,
– In welcher fremden Sprache es auch sei –
Man höre reden – einen Papagei.[628]

[628] Casti (1817b: 4–5). Vgl. Glendinning (1978: 189–190).

Desastre 76

Ein hoch aufgerichteter Geier, der in der Bildlegende als *El buitre carnivoro.* (*Der fleischfressende Geier*) bezeichnet wird, steht, die Flügel weit ausgebreitet, mit dem Rücken zum versammelten Volk. Dieses verhält sich passiv und indifferent, nur einer jagt den Geier mit einer Mistgabel oder Heugabel. Der Geier schreit vor Schmerz, falls er schon von der Heugabel getroffen worden sein sollte, oder vor Angst, falls er diesen Angriff befürchtet. Die Flügel wurden dem Vogel beträchtlich gestutzt. Wen könnte dieser in Panik geratene fleischfressende Vogel symbolisieren? Vielleicht den in Bedrängnis geratenen und schließlich entmachteten Napoleon? Die Körperhaltung des Tieres mit weit ausgebreiteten Armen und Beinen entspricht zudem der Körperhaltung des Gekreuzigten. Die weit gespreizten Füße des gewaltigen Vogels sind aber auch ein Zeichen seiner ungezügelten Wildheit, ganz ähnlich der Körperhaltung eines der Kämpfer in *Desastre 2*.

Charles Yriarte gibt in seinem 1867 erschienenen Goya-Buch die politische Deutung seiner Zeit wieder und berichtet davon, dass diese Radierung in Spanien rasch Berühmtheit erlangt hat:

> C'est évidemment une allusion à la retraite de l'armée française. Du reste, cette planche détachée de la collection est célèbre en Espagne.[629]
>
> Es ist offensichtlich eine Anspielung auf den Rückzug der französischen Armee. Im Übrigen ist diese einzelne Radierung aus der Sammlung in Spanien berühmt.

Juan Bautista Arriaza y Superviela (1770–1837) schreibt in seinem 1808 erschienenen Gedicht *La profecía del Pirineo* (*Die Prophezeiung des Pyrenäus*), über die aus Madrid vertriebenen französischen Truppen und den von Napoleon eingesetzten König Josef I.:

> Ni la regia corona
> En las turbadas sienes ya mantiene:
> Mas del trono, que atónito abandona,
> De un escalón en otro al suelo viene:
> Y huye entre tus guerreros
> Como en banda de buïtres carniceros.[630]

In der zeitgenössischen Übersetzung von S.H. Friedländer fällt das Motiv der Geier dem Reimzwang zum Opfer:

> Nicht mag die Königskrone
> Ihm fürder die unwürd'ge Scheitel zieren,
> Von Stufe stürzt zu Stufen er am Throne
> Zu Boden, Thron und Boden zu verlieren.
> Dann mag er sich verbergen
> Im Haufen deiner morgbegier'gen Schergen.[631]

Auf die Übersetzung von Friedländer macht übrigens Karl Ludwig von Knebel (1744–1834) seinen Freund Goethe in einem vom 27. Dezember 1813 aus Jena datierten Brief aufmerksam und weist ebenfalls auf seinen politischen Gehalt hin:

---

[629] Yriarte (1867: 117).

[630] Arriaza (ohne Jahr [1813]: 16). Zu Arriazas Gedicht und *Desastre 76* vgl. Glendinning (1963: 365).

[631] Arriaza (ohne Jahr [1813]: 17). Vgl. Scherr (^{2}1869: 439).

> Hast Du das spanische Gedicht Pyrenäus, von Friedländer übersetzt, gelesen? Es ist gewiß brav. Man sieht den Geist der Nation und die Unthaten der Fremden.[632]

Am 2. Mai 1808, also am Tag des Aufstands der Madrilenen gegen die französischen Besatzungstruppen, erscheint in der Hauptstadt ein *Diario Napoleónico* (*Napoleonisches Tagebuch*), in dem die Franzosen unter anderem als Geier bezeichnet werden:

> Hoy solo se puede trabajar en dar caza á las aguilas, aguiluchos, buitres, alcotanes, lechuzas, buhos, cuervos, grajos y demas avechuchos transpirenaicos.[633]
>
> Heute können wir uns nur noch auf die Jagd auf Adler, Jungadler, Geier, Baumfalken, Käuze, Uhus, Krähen, Saatkrähen und andere transpyrenäische Vögel begeben.

Ebenfalls 1808 erscheint in Madrid eine Sammlung politischer Lyrik über die aktuellen Ereignisse. In dem Gedicht *La voz de la patria en Aragón* (*Die Stimme des Vaterlands in Aragón*) geht es in zwei Strophen um die Gegenwehr gegen die französischen Truppen in Saragossa, die mit einem Schwarm fleischfressender Geier gleichgesetzt:

> Qual bandada de buitres carniceros
> La codiciada presa desampara
> Desde el punto en que hieren sus oidos
> Del cazador astuto las pisadas.
>
> De ese modo las aguilas rapaces
> Abandonan la presa que anhelaban,
> Al notar que el Leon Zaragozano
> Se dispone feroz á destrozarlas.[634]
>
> Wie eine Schar von fleischfressenden Geiern
> lässt sie die begehrte Beute zurück,
> sobald an ihre Ohren dringen
> die Schritte des listigen Jägers.
>
> So verlassen die räuberischen Adler
> die Beute, nach der sie gierten,

[632] Goethe (1851: 121).
[633] Anonymus (undat. [2. Mai 1808]).
[634] Anonymus [P.T.B.] (1808: 42).

sobald sie bemerken, dass der Löwe von Saragossa
sich wild anschickt, sie zu zerfleischen.

In einem Gedicht über Wellingtons Sieg über die Franzosen werden diese in Bezug auf ihre zweite Besetzung von Madrid mit schwarzen Geiern verglichen:

Asi á este modo se miró apagada
La alegría de verse sin los galos;
Quando aterradas las francesas águilas
Al Mediodia el vuelo dirigieron,
Y en bandas juntas, y qual negros buitres
Volvieron á afligir la corte misma,
En que cebaron con feroz corage
La fatal garra y su rapante pico.[635]

So war auf diese Weise erloschen
die Freude, dass die Franzosen weg waren;
als die zu Boden geworfenen französischen Adler
mittags ihren Flug lenkten
und, in Schwärmen vereint, wie schwarze Geier
zurückkehrten, um den Königshof selbst heimzusuchen,
an dem sie mit wildem Zorn
die tödliche Kralle und ihren gefräßigen Schnabel labten.

In der in Cádiz erschienenen Zeitung *El Conciso* vom 18. Januar 1814 wird Napoleon selbst mit dem fleischfressenden Geier verglichen:

¿Esperan tal vez los aliados la conversión de Bonaparte? La experiencia de lo pasado debe hacerlos cuerdos. ¿Esperan ver convertido en cáncida paloma al buitre mas carnívoso? ¡Vana confianza! ¿Creen que los rebeses habrán abatido su orgullo? ¡Extraña credulidad! ¿Confian en que Bonaparte se contentaría con el reyno de Francia? ¡Qué engaño tan imperdonable.[636]

Hoffen die Verbündeten vielleicht auf die Bekehrung von Bonaparte? Die Erfahrung in der Vergangenheit müsste sie klüger machen. Erwarten sie, dass sich der fleischfressende Geier in eine unschuldige Taube verwandelt? Naives Vertrauen! Glauben sie, dass die Rückschläge seinen Stolz gebändigt hätten? Seltsame Leichtgläubigkeit! Vertrauen sie darauf, dass Bonaparte sich mit dem Königreich Frankreich begnügen wird? Was für eine unverzeihliche Täuschung!

635 Anonymus [C.M.] (5. Juni 1813: 624).
636 Anonymus (18. Januar 1814: 21). Am Schluss steht ein Punkt statt des Ausrufezeichens.

Desastre 77

Ein hoher geistlicher Würdenträger balanciert auf einem gespannten Hochseil, das vor dem Drahtseilakt mehrfach wieder mit Knoten zusammengeknüpft worden ist. In der Bildlegende *Que se rompe la cuerda.* (*Hoffentlich reißt das Seil*) wird der Wünsch geäußert, dass es möglichst bald reißen soll. Die Blicke der Bevölkerung sind dabei auf den Hochseilakrobaten gerichtet.

Einen solch gewagten Seiltanz als artistisches Kunststück, das es so in der Wirklichkeit nicht geben kann, zeigt Goya auch in *Disparate 20*.[637] Eine Kunstreiterin balanciert auf einem Pferd, das seinerseits auf einem Seil steht. Es ist kein straff gespanntes Seil, sondern ein durchhängendes, sogenanntes Schlappseil, das aber jetzt aufgrund der Last von Pferd und Frau und der Akrobatie des Pferds stramm gespannt ist. Die Kunst des

[637] Zu *Disparate 20* vgl. Maciejewski/Jacobs (2019: 137–138).

Seiltanzes wird hier nicht vom Menschen, sondern vom Tier unter Anleitung eines Menschen ausgeführt. Die junge Frau hält sich lediglich auf dem Pferd balancierend aufrecht, hat die Zügel stark angezogen, indem sie so einerseits das Pferd zu dirigieren scheint, andererseits selbst Halt findet.

Abb. 54: Francisco de Goya: *Disparate 20*

Sebastián de Covarrubias y Orozco zeigt in *Centvria II. Emblema 61* seiner *Emblemas morales* von 1610 einen Elefanten, der über einer erstaunten Menge auf einem Hochseil balanciert.[638] Das Emblem trägt den Titel *Molem svperat ingenivm* (*Der Geist überwindet die Schwere*).

> Torpe animal parece el elefante,
> Mas su distinto es tan delicado,
> Que en muchas cosas, casi va delante
> Al hombre cortesano, y auisado:
> Y ansi, no os sea impoßible, ni os espante
> Si alguno, que es muy gordo, y maltallado

[638] Vgl. Moffitt (1987: 285–287 und Lámina VII, 34) und (1994: 54–55 und 54, Abb. 27).

Tiene sutil ingenio pues en Roma
Esta bestia ha baylado en la maroma.[639]

Der Elefant scheint ein schwerfälliges Tier zu sein,
aber so feinfühlig ist seine Unterscheidungskraft,
dass er in vielen Dingen gleichsam vorausgeht
dem höfischen und klugen Mann:
Und so soll es euch nicht unmöglich sein und euch nicht ängstigen,
wenn jemand, der sehr dick und ungeschlacht ist,
einen feinen Verstand hat, denn in Rom
ist dieses Tier auf dem Seil getanzt.

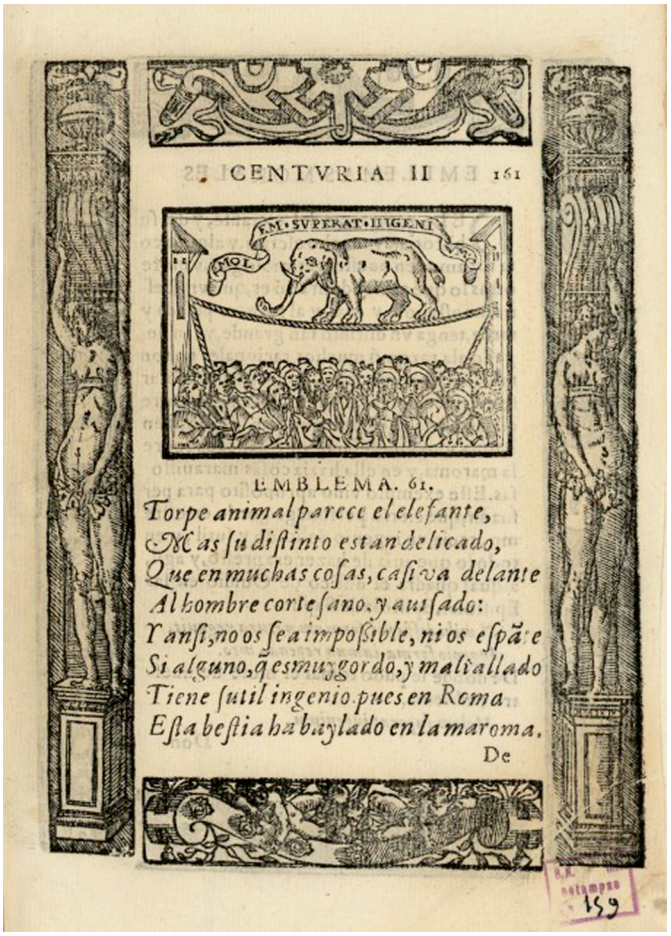


Abb. 55: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Der Geist überwindet die Schwere*

[639] Covarrubias (1610: 161).

Goya macht den Kleriker zum zirzensischen Seiltänzer. Dabei ist eine besondere Redewendung mitgemeint, nämlich *andar en la maroma* (auf dem Seil gehen), womit im übertragenen Sinne gemeint ist, dass jemand in Gefahr ist, da er in ein riskantes Geschäft verwickelt ist oder sich in einer heiklen Lage befindet.[640] Auch die Ausdrücke *bailar en la cuerda floja* oder *andar en la cuerda floja* (auf dem schlaffen Seil tanzen oder gehen) können so verstanden werden.

In Bezug auf die Körperhaltung der weit ausgebreiteten Arme und breit auseinander stehenden Beine ähnelt der balancierende Mann der Körperhaltung des fleischfressenden Geiers auf der vorherigen Radierung. Das offensichtlich schon mehrfach zusammengeknotete Seil ist also in bedrohlicher Weise brüchig, da es an einigen Stellen gut sichtbar ausgefranst ist, und keineswegs stabil, was die prekäre Situation des Balancierenden noch verstärkt: Er kann nicht nur vom Hochseil herabstürzen, wenn er nicht aufpasst und das Gleichgewicht verliert, sondern jeden Augenblick könnte das Seil auch reißen, worauf der Mann keinen Einfluss hätte. Demnach befindet sich die Kirche hier in einer äußerst prekären Situation.

Der Geistliche breitet seine Arme nach beiden Seiten hin weit aus. Die Geste ist doppeldeutig: Sie kann sowohl als Segnen wie auch als Balancierhaltung aufgefasst werden. Der Kleriker trägt eine Albe, eine weiße Tunika, ein knöchellanges Gewand aus weißem oder mehrfarbigem Leinen, das von den Priestern oft als Festgewand zur Taufe getragen wird. Über seinen Schultern liegt eine Capa, ebenfalls ein liturgisches Gewand, nämlich ein halbkreisförmiger, ärmelloser Mantel. Der Kleriker wird hier als Hochseilartist dargestellt. Im Hintergrund, vom rechten Bildrand geschnitten, steht ein Gebäude mit drei vergitterten Fenstern im oberen Bereich.

In der Vorzeichnung ist der auf dem Hochseil balancierende Mann ohne Zweifel ein Papst, da er als Attribut des höchsten Amtes in der ka-

---

[640] Vgl. *Diccionario de la lengua castellana* (1734: 4. Bd., 503): „Andar en la *maróma*. Phrase, con que además del sentido recto, se dá à entender que alguna persona está incluída en algun negociado peligroso, y de dificultosa compostúra“ (Ausdruck, mit dem man im übertragenen Sinne zum Ausdruck bringt, dass jemand in ein gefährliches Geschäft verwickelt ist oder sich in einer heiklen Situation befindet). Vgl. auch Terreros y Pando (1787: 2. Bd., 533): „ANDAR SOBRE LA MAROMA, Ó EN LA MAROMA. Frase que ademas del sentido recto de andar en una maroma, denota la inclusion de algun negocio comunmente arduo“ (Ausdruck, der im übertragenen Sinne die Verwicklung in ein allgemein gewagtes Geschäft bedeutet). Vgl. Glendinning (1978: 190).

tholischen Kirche eine Tiara als Kopfbedeckung trägt. Auf dieses eindeutige Attribut hat Goya in der Endfassung verzichtet, die dadurch in Bezug auf Amtswürde und Identität des Geistlichen mehrdeutiger gestaltet wurde. Gemeint ist Pius VII. (1742–1823), Papst seit dem Jahr 1800.[641] Das Porträt des Papstes dürfte am Königshof in Madrid bekannt gewesen sein. Goyas Vorlage war wahrscheinlich ein zeitgenössischer Druck, der kursierte, oder auch ein Porträt. In der königlichen Sammlung befand sich beispielsweise eine 1815 hergestellte Marmorbüste des Kopfes des Papstes von Antonio Solá (1780–1861).[642]

Die Deutung der Radierung bleibt vieldeutig. Geht es wirklich darum, „die Abhängigkeit der spanischen Kirche von der Krone offenzulegen"[643]? Könnte nicht vielmehr die prekäre politische Position des Papstes gegenüber Napoleon gemeint sein? Aus der spanischen Perspektive jedenfalls war die politische Einschätzung des Papstes ambivalent, schließlich war er zeitweise eng mit Napoleon verbunden, wenn auch eher gezwungenermaßen. Goyas Freund Juan Antonio Llorente hat in seinem 1823 erschienenen zweibändigen Werk *Retrato político de los papas* (*Politisches Porträt der Päpste*) Pius VII. aus seiner Sicht charakterisiert. Diese Einschätzung über diesen Papst dürfte Goyas Meinung sicherlich am nächsten kommen. Demnach verdankt der Papst schon seine Ernennung Napoleon:

> Resultó Pio VII, y su corazon será ingrato si negare que debe á Napoleon Bonaparte la libertad y facultad de sus electores y la pacífica posesion de su silla en Roma.[644]
>
> Schließlich verdankte Pius VII. Napoleon Bonaparte, und sein Herz wäre undankbar, würde er es leugnen, die Freiheit und Macht seiner Wahlkardinäle und den friedlichen Besitz seines Stuhls in Rom.

Napoleon hatte den Papst 1804 gezwungen, seiner Kaiserkrönung beizuwohnen und ihm den christlichen Segen zu erteilen, hatte sich aber schließlich die Kaiserkrone selbst aufgesetzt. Hierzu und zu dem späteren Dissenz zwischen Napoleon und Pius VII. bemerkt Llorente:

---

641 Vgl. Traeger (1990: 176–177).

642 Vgl. Antonio Solá: *Pío VII* (*Pius VII.*) (1815). Marmor, 82 x 64 x 45 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: E00549).

643 Schieder (2019: 48).

644 Llorente (1823: 281).

> Los franceses quisieron elevar su primer cónsul á la dignidad de emperador y Pio VII fue de Roma á Paris muy contento para coronarle, como lo hizo en gran ceremonia con solemnidad incomparable. Posteriormente los negocios políticos tomaron otro aspecto, y el emperador despojó á Pio VII de la soberanía temporal de los estados romanos. Este es el origen verdadero de las nuevas discordias.[645]
>
> Die Franzosen wollten ihren ersten Konsul in den Rang eines Kaisers erheben, und Pius VII. reiste sehr zufrieden von Rom nach Paris, um ihn zu krönen, was er mit großem Pomp und unvergleichlicher Feierlichkeit tat. Danach nahmen die politischen Angelegenheiten einen anderen Lauf, und der Kaiser entzog Pius VII. die weltliche Souveränität über die römischen Staaten. Dies ist der wahre Grund für die neuen Streitigkeiten.

In Bezug auf die Politik des Papstes in Spanien wirft Llorente ihm einen aus seiner Sicht viel zu liberalen Umgang mit den Klerikern vor, die während des Krieges ihre Kirchen und Klöster verlassen haben und sich zahlreicher krimineller Handlungen und Kriegsverbrechen schuldig gemacht hätten:

> De resultas de las desgracias de Napoleon reina Fernando VII en España. Durante la revolucion hubo algunos presbíteros seculares y regulares que abandonando la mansedumbre sacerdotal y tranquilidad eclesiástica dejaron sus iglesias y se hicieron gefes de bandidos, que se titulaban soldados defensores de la libertad española contra la ocupacion francesa, y pasaban su vida en robar y matar, no á los franceses (de quienes continuamente huian como no hallasen alguno aislado y solo) sino á los españoles con el pretesto[646] de imputarles adhesion al rey José; para lo cual bastaba ser rico o presumirse que lo era, pues al que no tenia dinero se miraba con indiferencia. Hubo muchísimos frailes que dejando los hábitos de su instituto eligieron el mismo rumbo, y tanto estos como los clérigos añadieron á los vicios de asesinos y ladrones el de lujuria desenfrenada y vida escandalosa en todo sentido. Como las apariencias eran las de favorecer la causa de Fernando VII, ha mirado el papa Pio VII con benignidad nunca vista los delitos de tales monstruos, cuyas iniquidades tal vez publicará la historia, y ha librado á peticion de Fernando VII una bula dispensando cualesquiera irregularidades y censuras en que hayan incurrido.[647]
>
> Infolge des Unglücks von Napoleon regiert Ferdinand VII. in Spanien. Während der Revolution gab es einige säkuläre und reguläre Priester, die die priesterliche Sanftmut und kirchliche Ruhe aufgaben, ihre Kirchen verließen

[645] Llorente (1823: 282).
[646] Recte: pretexto.
[647] Llorente (1823: 283–284).

und zu Anführern von Banditen wurden, die sich als Soldaten, die die spanische Freiheit gegen die französische Besatzung verteidigten, bezeichneten und ihr Leben damit verbrachten, zu rauben und zu töten, nicht jedoch die Franzosen (vor denen sie immer wieder flohen, es sei denn, sie fanden einen einzeln oder allein), sondern die Spanier, die sie unter dem Vorwand, sie seien Anhänger von König Josef, beschuldigten; dafür reichte es, reich zu sein oder als reich zu gelten, denn wer kein Geld hatte, wurde mit Gleichgültigkeit bedacht. Es gab eine große Anzahl von Mönchen, die die Habits ihrer Institution auszogen und den gleichen Weg einschlugen, und diese wie auch die Kleriker fügten den Lastern der Mörder und Diebe die der ungezügelten Lust und des skandalösen Lebens in jeder Hinsicht hinzu. Da der Anschein erweckt wurde, man fördere die Sache Ferdinands VII., hat Papst Pius VII. mit einer niemals vorher erlebten Nachsicht auf die Verbrechen solcher Ungeheuer geblickt, deren Untaten vielleicht einmal von der Geschichte öffentlich gemacht werden, und auf Ersuchen Ferdinands VII. eine Bulle erlassen, die sie von jeglichen Verfehlungen und heftigen Vorwürfen, die sie sich zugezogen hatten, freigesprochen hat.

Doch die heftigste Kritik gegen den Papst äußert Juan Antonio Llorente am Schluss seines Porträts: die Annulierung der päpstlichen Aufhebung des Jesuitenordens 1773 durch die Bulle *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (*Sorge um alle Kirchen*) vom 7. August 1814:

Pio VII acaba tambien de publicar otra bula que le dará malísima nota en la historia. Ha restablecido el órden de los jesuitas, suprimido por Clemente XVI á peticion de todos los soberanos de la real familia de Borbon y de otros varios, por unos motivos infinitamente justos, poderosos y verdaderos; y no contento con eso, es panegirista de los jesuitas en otro breve á Fernando VII, elogiándole mucho por haber acogido favorablemente a los jesuitas, anunciándole muchas felicidades de su admision nueva, y significando haber sido calumniosas las acusaciones hechas contra ellos.[648]

Pius VII. hat außerdem gerade eine weitere Bulle veröffentlicht, die ihm einen sehr schlechten Ruf in der Geschichte einbringen wird. Er hat den Orden der Jesuiten wiedereingesetzt, der von Clemens XVI. auf Bitten aller Herrscher der königlichen Familie der Bourbonen und verschiedener anderer aus unendlich gerechten, starken und wahren Gründen aufgehoben worden war; und damit nicht genug, erweist er sich als Fürsprecher der Jesuiten in einem weiteren Brief an Ferdinand VII., den er in den höchsten Tönen dafür lobt, dass er die Jesuiten wohlwollend aufgenommen hat, übermittelt ihm viele Glückwünsche zu ihrer neu erfolgten Zulassung und weist darauf hin, dass die gegen sie erhobenen Anschuldigungen verleumderisch waren.

[648] Llorente (1823: 287).

Desastre 78

Ein weißes, kräftig ausschlagendes Pferd wehrt sich gerade effektiv gegen den Angriff eines Rudels dunkler Wölfe, die sich auf der linken Seite und dahinter befinden. Dies wird durch die Bildlegende *Se defiende bien.* (*Es wehrt sich gut* oder *Es verteidigt sich gut*) bekräftigt.[649] Währenddessen schauen vier große Hunde, die breite Halsbänder, einige davon Stachelhalsbänder, tragen, dem Treiben zu, einige interessiert, andere teilnahmslos. Keiner aus der Hundekoppel macht Anstalten einzugreifen.

Für die Deutung von *Desastre 78* ist abermals der Blick auf Castis *Gli animali parlanti* aufschlussreich, denn die Füchse und Hunde gehören zu

[649] Zudem kann *se defiende bien* auch in dem Sinne verwendet werden, dass man mit etwas gut zurechtkommt: *se defiende bien en la escuela* (er oder sie kommt gut in der Schule zurecht) oder *se defiende bien en alemán* (er oder sie kommt gut zurecht in Deutsch).

den hinterhältigen Tieren am Königshof des Löwen, die sich zu ihrem Nutzen miteinander verbünden.[650] Das Pferd ist dagegen der Repräsentant der Tugend und der Vernunft. Es befürwortet die konstitutionelle Monarchie, die über eine rationale Kontrollinstanz verfügen soll, damit es nicht zur Despotie oder Willkür eines Herrschers kommen kann, im Gegensatz zum Hund, der sich für die uneingeschränkte Monarchie entscheidet, deren Konzept schließlich auch am Königshof des Löwen realisiert wird und rasch ihre negativen Auswirkungen für die Tiere zeitigt.[651]

Sensato era il Caval, probo ed onesto;
e di virtú, di probità l'aspetto
divien sovente incomodo e molesto;
rimprover sembra a chi di vizi è infetto;
di sue mal opre il sovvenir richiama;
si teme in corte la virtú, non s'ama.[652]

Rechtschaffen war das Pferd, gescheut und ehrlich;
Allein der Anblick der Rechtschaffenheit
Und Ehrlichkeit ist andern oft beschwerlich,
Weil sich vor ihm der Lasterhafte scheut;
Weil innern Vorwurf nur die Tugend giebt,
Ist sie bei Hof gefürchtet, nicht geliebt.[653]

Eine Anregung für Goyas Bildfindung könnte *Centvria II*, *Emblema 25* in Sebastián de Covarrubias' *Emblemas morales* von 1610 gewesen sein, das den Titel *Nvlla nisi ardva virtus* (*Keine Tugend ohne Beschwerlichkeit*) trägt.[654] Hier bäumt sich ein Hengst auf, die hoch erhobenen Vorderhufe gegen eine steil aufragende Felswand gerichtet, um ein felsiges Hindernis zu überwinden, das zunächst unüberwindbar zu sein scheint.

Mucho, no cuesta poco, ni las cosas
De precio, y de valor se dan holgando,
Ni sin estudio, las dificultosas
Se alcançan, ni riquezas, dormitando.
Las virtudes heroycas mas preciosas
Que todo el, que las fuere conquistando

650 Vgl. Glendinning (1978: 188).
651 Vgl. Casti (1978: 70 [I, 52-54]) und (1817a: 14).
652 Casti (1978: 121 [IV, 67]).
653 Casti (1817a: 102 [IV, 67]).
654 Vgl. Moffitt (1987: 285 und Lámina VI, 30) und (1994: 53-54 und 53, Abb. 23).

Ha de sudar, velar, y desvelarse,
Antes que por el vengan a alcançarse.[655]

Vieles kostet nicht wenig, noch bekommt man
die teuren und wertvollen Dinge durch Faulenzen,
auch nicht ohne Studium erreicht man die schwierigen Dinge
noch Reichtümer im Schlaf.
Für die wertvollsten heroischen Tugenden,
muss derjenige, der sie erreichen will,
schwitzen, wach bleiben und wachsam sein,
bevor er sie erlangen kann.

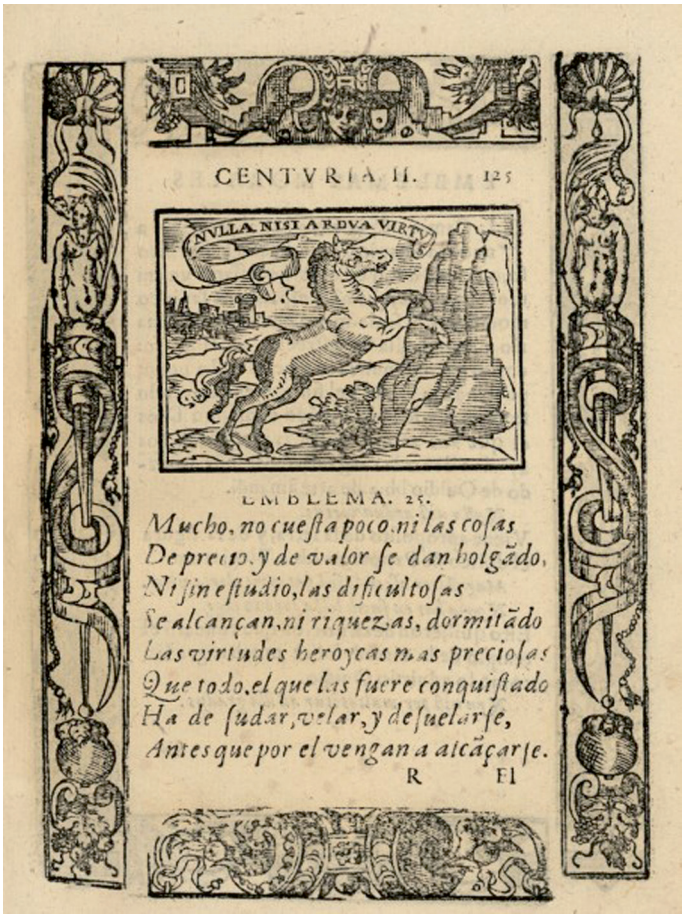


Abb. 56: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Keine Tugend ohne Beschwerlichkeit*

[655] Covarrubias (1610: 125).

Die Erklärung des Emblems lautet:

> El Camino de la virtud es al principio a nuestra imaginacion tan aspero y dificultoso, que para durar en el, es necessario vn animo inuencible, que ni se espante de las incomodidades, ni se desmaye por verle tan solitario, y poco hollado, estrecho, y peligroso: empero como nunca lo mucho costo poco, puniendo[656] la mira en el fin pretendido, todo se aligera y se facilita, siendo el mesmo Dios el que nos acompaña en la jornada, y nos ayuda a lleuar la carga.[657]
>
> Der Weg der Tugend ist für unsere Vorstellungskraft zunächst so steinig und schwierig, dass man, um auf ihm bestehen zu können, einen unbesiegbaren Geist braucht, der sich weder vor den Unannehmlichkeiten erschreckt noch zusammenbricht, wenn er sieht, dass er so einsam und wenig ausgetreten, eng und gefährlich ist: Aber da viel niemals wenig gekostet hat, wird alles leichter und einfacher, wenn man das angestrebte Ziel vor Augen hat, denn Gott selbst begleitet uns auf dem Weg und hilft uns, die Last zu tragen.

Das Motto des Emblems ist, wie Covarrubias angibt, ein Zitat aus Ovids *Ars amatoria* (*Liebeskunst*): „ardua molimur, sed nulla, nisi ardua, virtus“[658] („Steil ist der Weg, doch steil geht's immer nach oben zur Tugend“[659]). Doch scheint für Goya nicht so sehr der Inhalt des Emblems, sondern dessen Abbildung wichtig gewesen zu sein, denn ihm geht es wohl eher um eine politische Lesart, ganz im Sinne von Casti: Das weiße Pferd könnte mit den liberalen Kräften gleichgesetzt werden, die sich gegen ihre Gegner und ihre Unterdrückung durch das Regime von König Ferdinand VII. zur Wehr setzen.

656 Recte: poniendo.
657 Covarrubias (1610: 125b).
658 Ovidius Naso ([5]2011: 136 [II, 537]).
659 Ovidius Naso ([5]2011: 137).

Desastre 79

Die Bildlegende *Murió la Verdad.* (*Die Wahrheit ist gestorben*) gibt das Thema der Radierung an: Die gerade verstorbene junge Frau, die rücklings auf dem Boden liegt, ist die Allegorie der Wahrheit. Sie trägt ein fußknöchellanges helles Kleid. Ihre Brüste sind nackt, ihre Füße ebenfalls. Ihre Arme liegen – der rechte Unterarm über dem linken gekreuzt – auf ihrem Schoß. Der Körper der jungen Frau ist leicht in sich verdreht, so dass ihr Kopf ein wenig nach rechts, zu uns hin, zur Seite geneigt ist. Auch der restliche Körper ist, weniger im etwas höher liegenden Brustbereich, mehr im unteren Teil, uns zugewandt. Von ihr geht ein heller Strahlenkranz aus. Es ist die *nackte* Wahrheit, die alles hell überstrahlt.

Umringt ist die Verstorbene von einer dichtgedrängten Menschenmenge, in der gleich vorne in der ersten Reihe einige Mönche mit Kapuzen ausgemacht werden können. Während diese den niederen Klerus repräsentieren, steht, umringt von seinen Akolythen, der Bischof, der – in

der Bildmitte – die zentrale Position vor der Menschenmenge einnimmt, für den hohen Klerus. Bekleidet ist er mit einem Pluviale, dem ärmelloses liturgischen Obergewand der katholischen Geistlichen, und einer Mitra als Kopfbedeckung. Er schaut zur Versammlung herab und hebt seine linke Hand, den ausgestreckten Zeigefinger himmelwärts gerichtet. Er erteilt der Verstorbenen den Segen, mit dem der Ritus der Sterbesakramente abgeschlossen wird. Immerhin wird die Tote als eine so prominente Persönlichkeit eingeschätzt, dass ein Kleriker im Rang eines Bischofs den Segen übernommen hat. Links neben ihm sind zwei dicht beieinanderstehende Mönche eifrig damit beschäftigt, mit Schaufeln das Grab auszuheben. Zwischen dem Bischof und der Allegorie der Gerechtigkeit beugt sich ein alter Mann mit verbundenen Augen, der sich auf einen Stock stützt, etwas vor. Über der ganzen Szene ragt im Hintergrund ein schwarzes Holzkreuz hervor.

Über dem Kopf der verstorbenen jungen Frau zeichnet sich das Gesicht einer alten Frau ab, die auf sie herabblickt und die Hände gefaltet hat. Rechts von der Toten, ihr zu Füßen sitzend, befindet sich eine weitere allegorische Figur: *Justitia* (*Gerechtigkeit*), ebenfalls als junge Frau dargestellt. Die *Gerechtigkeit* neigt den Kopf etwas nach rechts und bedeckt ihre Augen mit der rechten Hand. Ihre Körperhaltung deutet darauf hin, dass sie es nicht mit ansehen kann, was hier geschieht, oder dass sie in großer Trauer den Verlust der *Wahrheit* beweint und ihre Tränen hinter der vorgehaltenen Hand verbirgt. Die Geste kann als Ausdruck des Entsetzens oder als Trauergeste verstanden werden. In ihrer auf den Boden niedergesunkenen linken Hand hält sie die Waage, ihr Attribut, die in sich zusammengesunken auf dem Boden liegt, in dieser Form ungeeignet für die ihr zugewiesene Funktion des Wiegens und Abwägens. Welche Funktion solle sie denn noch haben – ohne die Wahrheit?

Eine solche weibliche Lichtgestalt findet sich auch auf Goyas Zeichnung *Zeichenheft C 117* mit der Bildlegende *Lux ex tenebris* (*Licht aus dem Dunkel*): eine junge Frau mit einer Lichtaureole um ihr Haupt, über einer Menschenmenge schwebend, die am Boden zusammengekauert sitzt, in der Dunkelheit, weshalb man nur ihre Schemen und Silhouetten erkennen kann.[660] In ihren Händen hält sie ein Büchlein: ohne Zweifel die liberale Verfassung von Cádiz von 1812.

[660] Zeichnung C 117, 20,5 x 14,3 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: D04086). Vgl. Lomba Serrano (2021).

Im zweiten Band von Palominos Malereitraktat *El museo pictórico y escala óptica* (*Das Malereimuseum oder die optische Treppe*) von 1724 finden sich drei Beschreibungen der *Verdad* (*Wahrheit*) als allegorische Figur. Die beiden ersten sind kurze Beschreibungen, in denen die Attribute der Allegorie zwar genannt,[661] aber nicht erklärt werden. Die ausführlichste, in der dies der Fall ist, ist die dritte Beschreibung:

> LA VERDAD
>
> Está representada en una hermosa doncella, aunque desnuda, honestada con algún velo; en la mano derecha tiene un sol, y con la otra un libro abierto, y una palma, y a los pies un globo terrestre.[662]
>
> Represéntase desnuda, por denotar la sencillez, y pureza de la verdad, sin artificio, ni ficción alguna [...].
>
> Tiene el sol en la mano, así porque la verdad ama la luz, y la claridad; como porque mira a Dios, que es el verdadero Sol, y es la misma Verdad [...].
>
> El libro abierto, demuestra las ciencias, donde se estudia, y acrisola la verdad, y la palma significa su fortaleza: porque así como la palma no cede a el peso, antes se opone a él: así la verdad, no cede a su contrario; pues aunque muchos la impugnen, siempre resplandece, y queda triunfante: como se ve en tantos invencibles mártires, que por defensa de la Verdad evangélica, han derramado su sangre, adornando con repetidas palmas, y laureolas la militante Iglesia.
>
> Tiene a sus pies el globo terrestre, así porque desprecia las cosas terrenas, y caducas, por aspirar a las celestes, y eternas: como por haber nacido de la tierra, según el Profeta Rey.[663]
>
> DIE WAHRHEIT
>
> Sie wird als eine schöne junge Frau dargestellt, wenn auch nackt, mit einem Schleier züchtig verhüllt; in der rechten Hand hält sie eine Sonne und in der anderen ein geöffnetes Buch und eine Palme, und ihr zu Füßen befindet sich ein Erdglobus.
>
> Sie wird nackt dargestellt, was die Einfachheit und Reinheit der Wahrheit bedeutet, ohne Kunstgriff, noch irgendeine Fiktion [...].

[661] Vgl. Palomino (1947: 678 und 711).

[662] In der zweiten Beschreibung der Allegorie der Wahrheit sind die Hände vermutlich irrtümlich miteinander vertauscht worden. Vgl. Palomino (1947: 711).

[663] Palomino (1947: 728).

> Sie hält die Sonne in der Hand, deswegen weil die Wahrheit das Licht und die Helligkeit liebt; weil sie zu Gott schaut, der die wahre Sonne ist, und die Wahrheit an sich [...].
>
> Das geöffnete Buch zeigt die Wissenschaften, in denen man die Wahrheit studiert und herauskristallisiert, und die Palme bedeutet ihre Stärke, weil sie wie die Palme nicht dem Druck nachgibt, sondern sich ihm vielmehr entgegenstellt. So weicht die Wahrheit nicht ihrem Gegenteil; selbst wenn viele sie bekämpfen, erstrahlt sie immer und triumphiert am Ende. Wie man es bei so vielen unbesiegten Märtyrern sieht, die zur Verteidigung der Wahrheit der Evangelien ihr Blut vergossen haben, wobei sie immer wieder mit Palmen und Heiligenscheinen die kämpferische Kirche schmücken.
>
> Sie hat zu ihren Füßen den Erdglobus, deswegen weil sie die irdischen und vergänglichen Dinge verachtet, um zu den himmlischen und ewigen zu streben: so wie sie aus der Erde geboren wurden, gemäß dem königlichen Propheten [...].

In der Bildlegende von *Desastre 79* wird mit dem Begriff *verdad* (Wahrheit) einer der Schlüsselbegriffe der Aufklärung genannt, der in der programmatischen Bildlegende der zweiten Vorzeichnung zu *Capricho 43* als Erkenntnisziel der *Caprichos* genannt wird. Dies wird hier wieder aufgenommen, wobei hier in *Desastre 79* der Tod der Wahrheit konstatiert wird. Die *monstruos* (Ungeheuer), die in *Capricho 43* als Drohung erscheinen, die man mit der Vernunft abwenden kann, haben hier Überhand genommen, die Wahrheit schließlich zur Strecke gebracht und – so scheint es zunächst – besiegt. Doch die folgende Radierung *Desastre 80* stellt den Sieg über die Wahrheit in Frage: durch ihre Auferstehung.

Auch der mit Goya befreundete Gaspar Melchor de Jovellanos sieht in der Wahrheit einen Schlüsselbegriff für die darstellende Kunst: In seiner am 14. Juli 1781 in der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* gehaltenen Rede *Elogio de las Bellas Artes* (*Lob der Schönen Künste*) sagte er: „La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia no pueden existir fuera de ella“[664] (Die Wahrheit ist das Prinzip aller Vollkommenheit, und Schönheit, Geschmack und Grazie können nicht ohne sie existieren).

Am 4. Mai 1814 schaffte König Ferdinand VII. die liberale Verfassung von Cádiz durch ein Dekret ab. In den folgenden Tagen zeigten sich bereits konkret dessen Auswirkungen in Madrid. In einem anonymen

[664] Jovellanos (1930: 64). Vgl. Jacobs (1996: 284).

Manifest, das 1814 von den Befürwortern von König Ferdinand VII. veröffentlicht worden ist, wurden die Maßnahmen, die gegen die *Constitución* und die liberalen Bürger ergriffen wurden, aus ihrer Perspektive genau aufgezählt:

> Llegada la noche del 10 de Mayo fueron presos los xefes principales de la revolucion, y amanecido el siguiente dia 11, vimos en todos los semblantes de los pérfidos secuaces suyos, pintados el terror y miedo en grado superlativo. Fixóse en las esquinas á las 10 de este dia un bando del Rey [...], y en seguida se dirigieron varias tropas á la Plaza mayor de la capital y fué arrancada con toda solemnidad por individuos del cuerpo militar la lápida de la Constitucion.[665] [...]. Fué borrado el nombre de la Constitucion del salon de Córtes, y colocadas en él las armas del Rey: é igualmente se sacó del salón la estatua de la Libertad, y fue quemada á las dos de la tarde por el pueblo en la Plaza mayor, adonde arrastraron la lápida de la Constitucion, llevándola de este modo por los parages mas públicos de Madrid.[666]
>
> Bei Einbruch der Nacht des 10. Mai wurden die wichtigsten Anführer der Revolution verhaftet, und als der nächste Tag, der 11., anbrach, sahen wir auf allen Gesichtern ihrer hinterhältigen Gefolgsleute in höchstem Maße Schrecken und Angst. An diesem Tag wurde um 10 Uhr eine Proklamation des Königs an den Straßenecken ausgehängt [...], und sogleich begaben sich mehrere Truppen auf die Plaza Mayor der Hauptstadt, und der Gedenkstein der Verfassung wurde mit aller Feierlichkeit von einzelnen Mitgliedern des Militärkorps herausgerissen. [...] Der Name der Verfassung wurde aus dem Saal der *Cortes* getilgt und das Wappen des Königs dort angebracht; ebenso wurde die Freiheitsstatue aus dem Saal entfernt und um zwei Uhr nachmittags vom Volk auf der Plaza Mayor verbrannt, wo sie den Gedenkstein der Verfassung hinschleppten und ihn auf diese Weise durch die öffentlichsten Orte von Madrid trugen.

Die Abschaffung der Verfassung von Cádiz wurde von deren Befürwortern als eine Art Beerdigung oder Begräbnis der liberalen politischen Ideen aufgefasst, in die sie so große Hoffnungen gesetzt hatten. Dies kommt in dem folgenden satirischen Gedicht, einer *Décima*, zum Ausdruck, die als Flugblatt mit dem Titel *A la caída de la Constitución y muerte de los liberales* (*Auf den Fall der Verfassung und zum Tod der Liberalen*) verbreitet wurde:

---

[665] Am 15. Januar 1814 war ein Gedenkstein für die *Constitución* auf der Plaza Mayor aufgestellt worden.

[666] Anonymus (1814: 2).

La noche del seis de mayo
cayó la Constitución;
se erige la Inquisición;
se alegra el Sabio y el Payo:
al impío le da un desmayo,
y al fin (para nuestro bien)
en él ha muerto también...
¿Qué? ¿Han muerto los liberales...?
Se acabaron nuestros males.
Resquiescant in pace. Amén.[667]

In der Nacht des 6. Mai
fiel die Verfassung;
die Inquisition richtet sich auf;
es freut sich der Weise und der Bauernlümmel;
dem Ungläubigen beschert es eine Ohnmacht,
und schließlich (zu unserem Guten)
ist in ihr auch gestorben ...
Was? Die Liberalen sind tot ...?
Unsere Übel haben aufgehört.
Resquiescant in pace. Amen.

Auch in Castis Tierepos findet sich der Gedanke der Wahrheit, die vom Königshof des Löwen verbannt und somit begraben wird:

O corte, corte, e qual vapor maligno
l'aer che spira in te corrompe e infetta?
Tu il caratter piú probo e piú benigno,
tu l'indole piú limpida e perfetta,
e tu i costumi più illibati e puri
avvilisci, deturpi e disfiguri.

Degli animai il vigor tu fiacchi e snervi,
tu gli tuffi del vizio entro la fogna,
e tu venali ognor gli rendi e servi;
ne' vortici di cabala e menzogna
la vilipesa verità tu affoghi,
ed ogni germe di virtú soffoghi.[668]

O Hof, o Hof! Von welchem gift'gen Dunst
Lässt Du die Luft rings um Dich her verpesten!
O Du verführst durch wahre Zauberkunst

[667] Zitiert nach Freire (2008: 106).
[668] Casti (1978: 161 [VII, 22–23]).

Die Frömmsten, Unschuldsvollsten und die Besten!
Und alles, noch so rein und unbefleckt,
Wird schnell durch Dich verderbt und angesteckt!

Du bist es, der die Kraft der Seele lähmet,
Du stürzest tief ins Laster sie hinab,
Dass sie der Sclaverei sich nicht mehr schämet!
Der feilen Wahrheit öffnest Du ihr Grab
In falscher Arglist trügrischen Geweben,
Zerstörend jeder Tugend innres Leben![669]

[669] Casti (1817a: 170). Vgl. auch Casti (1978: 182 [VIII, 56–59]) und (1817a: 207).

Desastre 80

Die verstorbene Frau, die Allegorie der Wahrheit, scheint wieder von den Toten aufzuerstehen. Noch liegt sie halb verscharrt in ihrem Grab, nur ihr Oberkörper ragt schon sichtbar heraus. Sie ist zu einem Teil aus dem Grab auferstanden. Goya greift hier wiederum auf ein religiöses Thema zurück: die Auferstehung Christi in der Heilsgeschichte.

Die Allegorie der Wahrheit trägt einen Lorbeerkranz im Haar, das Symbol der Siegerin: Wenn sie auferstehen sollte, so wird sie auch den Sieg davontragen. Ihre Brüste sind nackt, ihre Augen geschlossen. Der blendende Strahlenkranz, der von der Frau ausgeht, hält die Widersacher um sie herum auf Abstand, erfüllt also auch die Funktion eines Schutzes vor den von außen auf sie einstürmenden Gegnern. In der Bildlegende *Si resucitara?* (*Wenn sie auferstehen wird?*) wird nach den Auswirkungen der Auferstehung der Wahrheit gefragt.

Abb. 57: Vicente Carducho: *Sie haben vergeblich gearbeitet*

Umgeben ist die Allegorie der Wahrheit von Widersachern, die grotesk und befremdlich wirken: Es sind sowohl menschliche Gestalten, in der Mehrzahl Kleriker, worauf deren Kleidung hindeutet, als auch fantastische Wesen mit Tierköpfen. Ein Mönch am rechten Bildrand hebt mit der rechten Hand einen Stock hoch, als wolle er zum Schlag ausholen, um auf die Wahrheit einzuprügeln oder sie zu erschlagen. In seiner bodenwärts gestreckten linken Hand hält er einen faustgroßen Stein, der ihm als Wurfgeschoss dienen könnte, um sie zu steinigen. In der rechten Hand hält er eine kleine Trompete. Zwischen den Mönchen befinden sich einige

Tiere. Ein Wesen mit einem Katzenkopf, das linke Auge aufgerissen, die Zunge weit herausgestreckt, hält mit beiden Händen ein großes aufgeschlagenes Buch hoch, dessen Seiten zweispaltig bedruckt sind. Will das katzenartige Wesen die Wahrheit durch das Vorzeigen des Folianten bannen oder mit ihm auf sie eindreschen?

In Vicente Carduchos *Diálogos de la pintura* (*Dialoge über die Malerei*) von 1633 steht im Kupferstich *In vanvm laboravervnt* (*Sie haben vergeblich gearbeitet*), am Anfang des zweiten Teils der Abhandlung, die Allegorie der Wahrheit, eine Fackel in der rechten Hand haltend, hinter dem Maler.[670] Auch die Trompete, die in *Desastre 80* eine Gestalt in der Hand hält, wird in Carduchos Kupferstich dargestellt.

Außer Carduchos Frontispiz des zweiten Teils seines Traktats könnte auch ein Emblem des Niederländers Jacob Cats (1577–1660) eine mögliche Anregung für *Desastre 80* gewesen sein.[671]

Abb. 58: Jacob Cats: *Die Kraft der Wahrheit*

[670] Zu Carduchos Kupferstich als mögliche Inspirationsquelle von *Desastre 80* vgl. Symmons (1994: 18 und 20, Abb. 7)

[671] Vgl. Levitine (1978: 292–293 und 324, Abb. 5).

Das von Adriaen Pietersz. van de Venne (1589–1662) für Jacob Cats 1655 radierte Emblem trägt den Titel *Waerheyts Kracht* (*Die Kraft der Wahrheit*). Der Untertitel lautet auf Italienisch „Verità non puo star sepolta" (Die Wahrheit kann man nicht begraben), die niederländische Bildlegende unter dem Emblem: „Al leyt de waerheyt in het graf / Al wat haer druckt dat moet'er af." (Auch wenn die Wahrheit im Grab liegt, muss alles, was sie niederdrückt, herauskommen).

In Jacob Cats' Emblem stemmt die allegorische Gestalt einer jungen barbusigen, bekränzten Frau, von der ein Strahlenkranz ausgeht, den Steindeckel eines Grabes hoch, aus dem zu steigen sie beabsichtigt, ohne dass sie dabei behindert würde. Während der Vorgang bei Cats in dem Raum einer Kirche stattfindet, ist der Raum in *Desastre 80* unbestimmt. Bei Goya ist es eine bedrohliche Ansammlung von Klerikern, die der Wahrheit entgegentritt und sie an ihrer Auferstehung hindern will: „die Bibel, die in dem Emblem von Cats in der linken oberen Ecke als das Wappen der Wahrheit gezeigt wird, ist anscheinend zu einem Handbuch der Teufelsbeschwörung geworden, das ein katzenköpfiger Dämon in mönchischer Gewandung hochhält"[672]. Cats' Emblem und *Desastre 80* lassen sich dem Topos *Veritas filia Temporis* zuordnen, das seit der Renaissance eine europaweite Verbreitung fand. Heißt der lateinische Ausdruck wörtlich *Die Wahrheit ist eine Tochter der Zeit*, so ist damit gemeint: *Die Zeit bringt die Wahrheit ans Licht* oder *Die Zeit enthüllt die Wahrheit*.[673]

Verknüpft wird die Wahrheit auch mit der Gerechtigkeit. So heißt es in einem der Psalmen im Alten Testament der Bibel: „veritas de terra orta est / et iustitia de caelo prospexit" („Wahrheit ist aus der Erde gewachsen, und Gerechtigkeit hat vom Himmel herabgeblickt"[674]). Auch Casti verbindet in seinem Tierepos *Gli animali parlanti* die Wahrheit mit der Gerechtigkeit:

> Chi l'occulta denunzia e la condanna
> coprir coll'ombra del mister presume,
> ingiusta eserce oppressïon tiranna;
> giustizia e veritate a chiaro lume

672 Levitine (1978: 293).

673 Vgl. Saxl (1963), Levitine (1978: 293), Kitzinger (1995: 168–175), Fiorentini (2011: 469).

674 Lateinisch und deutsch zitiert nach Hieronymus (2018: 446 [Psalmi LXX 84, 12]).

si mostra apertamente e si presenta,
né la censura pubblica paventa.[675]

Wer in geheimnissvollem Hinterhalt
Verläumdung und Verrath sucht zu verstecken,
Uebt schändliche tyrannische Gewalt; –
Denn frei und offen lässt sich stets entdecken
Die reine Wahrheit und Gerechtigkeit,
Die nicht den öffentlichen Tadel scheut![676]

Casti beendet sein Epos mit einer Apotheose der Vernunft und der Wahrheit:

Vieni, o santa ragion, risplendi amico
raggio di verità, risplendi, e sgombra
e l'ignoranza e il pregiudizio antico
che i cuori umani e gl'intelletti ingombra;
e virtú teco faccia a noi ritorno
e fissi sulla terra il suo soggiorno.

Agli agitati miseri mortali
so che sottrarsi senza voi non lice
dal turbolento vortice dei mali
e tranquilla goder vita felice.
Son questi i voti miei, questi a voi rendo
ultimi omaggi; e qui la cetra appendo.[677]

Komm, heilige Vernunft, und Du, o Strahl
Der Wahrheit! Möchtet gütig Ihr enthüllen
Die finstren Vorurtheile ohne Zahl,
Die Geist und Herz der Sterblichen erfüllen!
Die Tugend steige dann mit Euch hernieder
Und wohne ewig auf der Erde wieder!

Ach! der bedrängten Menschheit wird es nie
Gelingen ohne Euch, sich zu entziehen
Des Unglücks Strudel! Ohne Euch wird sie
Zufriedenheit und Glück auf immer fliehen!
Dies ist mein letzter Wunsch! Lebt wohl! Denn schon
Verhallet meiner Saiten letzter Ton![678]

675 Casti (1978: 324 [XVI, 33]).
676 Casti (1817b: 228).
677 Casti (1978: 524 [XXVI, 100–101]).
678 Casti (1817c: 293). Vgl. Glendinning (1978: 190).

In *Desastre 80* eröffnet Goya eine Perspektive der Hoffnung in Hinblick auf eine optimistische Haltung und eine bessere Zukunftsperspektive, doch damit ist auch ein moralischer Appell verbunden: der Aufruf oder die Verpflichtung, immer nach der Wahrheit zu streben.

Desastre 81

Ein einem Hund oder einem Tapir ähnliches Tier,[679] das in der Bildlegende als *Fiero monstruo!* (*Wildes Ungeheuer!*) bezeichnet wird, liegt hingestreckt auf der Seite, mit angezogenen Pfoten, so als würde es schlafen. Es hat kleine, nach hinten gerichtete spitze Ohren; das linke Auge, das man als einziges sehen kann, ist fast geschlossen, nur schlitzartig geöffnet. Aus dem großen geöffneten Maul speit es nackte Menschenleiber, die haufenweise aus ihm hervorquellen. Was es vorher gierig verschlungen hat, spuckt es nun aus. Die ausgespienen nackten Körper sind, soweit man dies erkennen kann, wohlgeformt und von stattlichem Körperbau. Das Tier erinnert an das in *Desastre 40*, dem eine Frau mit einem Messer den Bauch aufschlitzt.

[679] Der Tapir ist in Wirklichkeit ein Pflanzenfresser. Die Bildlegende fehlt in der hier abgedruckten Radierung.

Goyas Inspirationsquelle für die Bildidee könnte *Centvria I, Emblema 92* in Sebastián de Covarrubias' *Emblemas morales* von 1610 sein, in dem ein Hund, der sich übergibt, dargestellt wird. Es trägt den Titel *Repetit qvae nvper omisit* (*Er wiederholt, was er unlängst hinter sich gelassen hat*).[680]

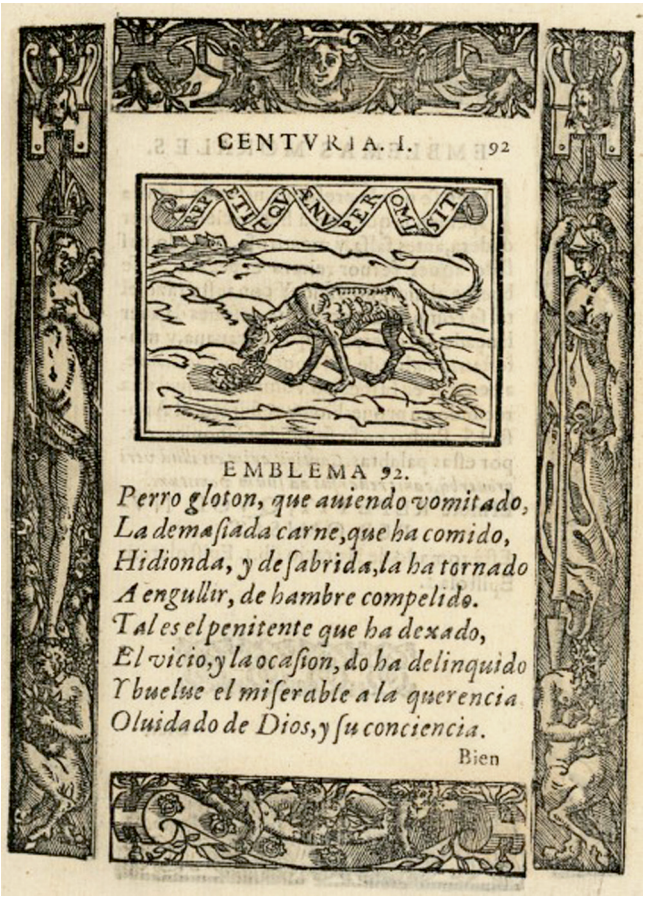


Abb. 59: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Centvria I. Emblema 92*

Perro gloton, que aviendo vomitado,
La demasiada carne, que ha comido,
Hidionda, y desabrida, la ha tornado
A engullir, de hambre compelido.

[680] Vgl. Moffitt (1987: 285 und Lámina VI, 28) und (1994: 52–53 und 53, Abb. 20).

Tal es el penitente que ha dexado,
El vicio, y la occasion, do ha delinquìdo,
Y buelue el miserable a la querencia,[681]
Oluidado de Dios, y su conciencia.[682]

Gefräßiger Hund, der erbrochen hat
das zu viele Fleisch, das er gefressen hat,
stinkend und geschmacklos, hat er es
verschlungen, vom Hunger getrieben.
So ist der Büßer, der abgelassen hat
vom Laster und der Gelegenheit, bei der er sich vergangen hat,
und der Unglückliche kehrt zu seinen Vorlieben zurück,
pflichtvergessen gegenüber Gott und seinem Gewissen.

Die Erklärung des Emblems bezieht sich auf einen Menschen, der trotz Buße und Abkehr von seinen Missetaten und Sünden wieder rückfällig wird:

> Bien se puede presumir, no auer sido la penitencia que vno à hecho cierta, y verdadera, antes falsa, y mentirosa quando passado aquel feruor reitera el pecado, y se buelue al antiguo vicio. Y con su justa razon el tal se compara al perro, que despues de auer lançado del cuerpo lo que le agrauaua, y molestaua, buelue de alli a poco, teniendo hambre, a ceuarse en su mesmo vomito.[683]

> Gut kann kann man daraus schließen, dass die Buße, die jemand als aufrichtig und echt vorgegeben hat, eher falsch und unwahr war, wenn nach dem Bußeifer die Sünde wiederholt wird und das alte Laster zurückkehrt. Mit gutem Grund wird ein solcher Mensch mit einem Hund verglichen, der, nachdem er das, was ihn beschwert und eine Last geworden ist, aus dem Körper ausgeworfen hat, bald dahin wieder zurückkehrt, weil er so hungrig ist, um sich an seinem eigenen Erbrochenen zu laben.

Covarrubias bezieht sich auf eine Passage im zweiten Petrusbrief des Neuen Testaments, in dem es um das Verhalten von Irrlehrern geht: „Auf sie trifft in Wahrheit das Sprichwort zu: ‚Der Hund kehrt zu seinem Auswurf zurück'"[684]. Mit dem erwähnten Sprichwort ist einer der Sprüche

[681] Als *querencia* wird eigentlich der Lieblingsweideplatz des Viehs bezeichnet, im übertragenen Sinne aber auch eine Sehnsucht oder ein Verlangen.
[682] Covarrubias (1610: 92).
[683] Covarrubias (1610: 92b).
[684] *Die Heilige Schrift* ([20]1969: 311 [2 Petrus 2, 22]).

des Alten Testaments gemeint: „Gleichwie ein Hund, der wiederkehrt zu seinem Auswurf, ist auch ein Tor, der seine Narrheit wiederholt“[685].

Als weitere Inspirationsquelle kommt die Radierung *Die großen Fische fressen die kleinen* in Frage, die Pieter van der Heyden (um 1525–1569) gestochen hat. Sie ist 1557 entstanden, nach einer im Jahr zuvor angefertigten Zeichnung von Pieter Brueghel dem Älteren (um 1525/30–1569). Hier spuckt ein gerade von Fischern eingefangener großer Fisch, der seitlich auf dem Boden liegt, kleinere Fische aus, von denen ihrerseits einige noch kleinere Fische ausspeien. Dass die großen Fische die kleinen fressen, wird also hier auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Größenverhältnissen demonstriert, wobei das Auffressen des jeweils Schwächeren durch den jeweils Stärkeren hier durch das Ausspucken entlarvt wird.

Abb. 60: Pieter Brueghel der Ältere: *Die großen Fische fressen die kleinen*

Goya bezieht das Ausspucken offensichtlich auf den Krieg. Deutet man *Desastre 81* im Kontext der Emblematik, so agiert der Krieg wie ein Hund, der immer wieder seiner Vorliebe nachgeht, Menschen bei lebendigem Leibe zu verschingen und auszuspucken.

685 *Die Heilige Schrift* ([20]1969: 778 [Sprüche 26, 11]).

Desastre 82

Die Bildlegende der letzten Radierung, die in der hier abgedruckten Version fehlt, lautet *Esto es lo verdadero.* (*Das ist das Wahre*). Sie eröffnet uns nach den Schrecken des Krieges, worauf es im Leben eigentlich ankommt und was das Beste für den Menschen ist. Eine junge Frau, wie in *Desastre 79* und *80* die Allegorie der Wahrheit, offenbart vor einem stämmigen, robust wirkenden Mann mit dichtem Haarwuchs und langem Vollbart ihre blanken Brüste. Sie legt ihm ihre rechte Hand auf die Schulter. Mit dem ausgestreckten Zeigfinger der linken Hand zeigt sie, wie man zunächst denken könnte, auf die sie umgebende Landschaft, während sie den Mann anblickt. Von der mit einem Blütenkranz gekrönten jungen Frau geht auch hier ein heller Strahlenkranz aus. Sie trägt ein besticktes Kleid und ein Schultertuch. Der Mann hält in der rechten Hand eine Breithacke.

Umgeben sind die beiden Gestalten von einer üppigen Naturkulisse: Am Bildrand oben rechts ragen die Zweige eines reichlich Früchte tragenden Baumes in das Bild hinein. Darunter liegen aufgehäuft geerntete Ähren. Davor steht ein Lamm im Seitenprofil, seinen Kopf nach vorne gewendet. Im Vordergrund, mittig im Bild, befindet sich ein runder geflochtener Korb, voller Früchte.

Hier ist es nicht eine Darstellung, die sich auf die Folgen des Krieges und die konkrete Gegenwart bezieht, sondern es handelt sich um eine Zukunftsvision. Der Kreis schließt sich, wenn man an die Zukunftsvision der ersten Radierung denkt, die sich allerdings auf die Folgen der Kriegsereignisse bezieht und nicht auf die Zeit des Friedens danach. Man denkt unwillkürlich an das Schlusswort in Voltaires *Candide*, in dem der Titelheld nach den zahlreichen Rückschlägen und Unglücksfällen die Devise vom Glück in der häuslichen Beschränkung und Bescheidenheit prägt: „mais il faut cultiver notre jardin“[686] (aber man muss unseren Garten bestellen). Die Bearbeitung des Ackers symbolisiert die Fruchtbarkeit durch Arbeit und Fleiß und die Erhaltung und Vermehrung des Lebens. Die Feldarbeit wird aber auch traditionell als Gegenpol zu Krieg und kriegerischer Zerstörung gesehen, so der Prophet Michäas, der den Ackerbau mit dem Frieden verbindet:

> Ihre Schwerter schmieden sie zu Pflugscharen um und ihre Spieße zu Winzermessern. Nimmer wird Volk gegen Volk das Schwert erheben, und nicht mehr lernt man die Kriegskunst.
>
> Jeder kann sitzen unter seinem Weinstock und Feigenbaum, ohne daß einer ihn aufschreckt.[687]

Einer der prominentesten spanischen Aufklärer, der Benediktinerpater Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676–1764) bezieht sich für sein Plädoyer für die Aufwertung und Förderung der Landwirtschaft ausdrücklich auf den Propheten des Alten Testaments in seinem Essay *Honra y provecho de la agricultura* (*Ehre und Nutzen der Landwirtschaft*), der im achten Band seines *Teatro crítico universal* (*Kritisches Universales Theater*) von 1739 erschienen ist:

---

[686] Voltaire (1960: 221).

[687] *Die Heilige Schrift* ([20]1969: 1115 [Michäas 4, 3–4]).

> Micheas celebra como felicidad insigne de los pueblos, en el dominio pacífico de la ley de gracia, el que los instrumentos de la guerra se conviertan en instrumentos de agricultura; esto es, las espadas en rejas de arado, y las astas de lanzas en azadones: *Et concident gladios suos in vomeres, et hastas suas in ligones*.[688]
>
> Michäas preist als großes Glück der Völker im friedlichen Geltungsbereich des Gesetzes der Gnade, dass die Werkzeuge des Krieges in Werkzeuge des Ackerbaus verwandelt werden sollen, also Schwerter zu Pflugscharen und Speerschäfte zu Hacken.

Auch Goyas Freund Gaspar Melchor de Jovellanos sieht in *Espectáculos y diversiones públicos en España* (*Öffentliche Schauspiele und Vergnügungen in Spanien*) von 1790 im Ackerbau und in der Arbeit eine wichtige Voraussetzung für den Frieden und den Wohlstand des Staates:

> Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso; y siéndolo, será bien morigerado y obediente á la justicia. Cuanto mas goce, tanto mas amará el gobierno en que vive, tanto mejor le obedecerá, tanto mas de buen grado concurrirá á sustentarle y defenderle. Cuanto mas goce, tanto mas tendrá que perder, tanto mas temerá el desórden, y tanto mas respetará la autoridad destinada á reprimirle. Este pueblo tendrá mas ansia de enriquecerse, porque sabrá que aumentará su placer al paso que su fortuna.[689]
>
> Ein freies und fröhliches Volk wird eben auch aktiv und fleißig sein; und weil das so ist, wird es gesittet und dem Recht gegenüber gehorsam sein. Je mehr es genießt, desto mehr wird es die Regierung lieben, unter der es lebt, desto mehr wird es ihr gehorchen, desto bereitwilliger wird es sie unterstützen und verteidigen. Je mehr es genießt, desto mehr hat es zu verlieren, desto mehr wird es die Unordnung fürchten und desto mehr wird es die Autorität respektieren, die dazu bestimmt ist, es zu mäßigen. Ein solches Volk wird eifriger danach streben, reich zu werden, weil es wissen wird, dass sein Vergnügen in dem Maße zunehmen wird, in dem sein Vermögen wächst.

Goya setzt diese Vorstellung in seiner Radierung um, doch im Unterschied zum Propheten Michäas, Feijoo und Jovellanos zeigt er eine deutlich erotischere Version eines friedvollen Landlebens, denn die junge Frau entblößt ihren Busen vor dem bärtigen Landmann, der sich ihr in Tuchfühlung nähert und sie bereits mit seiner linken Hand an der Schulter berüht und zu umfassen scheint. Auf die sexuelle Erregung des Mannes

---

688 Feijoo y Montenegro (1952: 460).
689 Jovellanos (^{9}1865: 2. Bd., 276).

verweist aber nicht nur die Handgeste der jungen Frau, ihr phallisch aufgerichteter Zeigefinger, sondern auch die Hacke und ihre aufgerichtete Positionierung in der rechten Hand des Mannes, denn im Spanischen kann die Hacke (*azadón*) in bestimmten Kontexten durchaus eine erotische Konnotation aufweisen.[690] In diesem Sinne ist beispielsweise die folgende Passage eines Dialogs aus dem Goldenen Zeitalter zu verstehen:

Galán. ¡Oh, quién fuera su hortelano!

Dama. Cuando lo fuera ¿qué haría?

Galán. No dejara en todo el día
el azadón de la mano[691]

Galan. Oh, wer sollte ihr Gärtner sein!

Dame. Wenn ihr es wäret, was würdet ihr tun?

Galan. Ich würde den ganzen Tag
nicht die Hacke aus der Hand nehmen.

Desastre 82 erlaubt in seiner Ambivalenz also nicht nur einen Rekurs auf die Bibel oder die Programmatik einer aufklärerisch motivierten Verbesserung der Lebensverhältnisse, sondern auch einen konkreten Bezug zur Hinwendung zum privaten Liebes- und Lebensgenuss im Einklang mit der Natur. Insofern endet Goyas Zyklus mit einer Radierung, die als Lebens- und Liebesutopie von privater wie gesellschaftlicher Relevanz angesehen werden kann und die Hoffnung auf eine bessere, friedvolle Zukunft eröffnet.

[690] Zur erotischen Bedeutung von *azadón* im Goldenen Zeitalter vgl. Alzieu/Jammes/Lissorgues (2000: 138 [Nr. 79]). Vgl. auch Cela (1982: 1. Bd., 486): „Es metáfora formal (el pene semeja un azadón o, al menos, su mango) en óptimo señalamiento. Pene“ (Es handelt sich um eine formale Metapher [der Penis ähnelt einer Hacke oder zumindest ihrem Stiel] in optimaler Bezeichnung. Penis).

[691] Alzieu/Jammes/Lissorgues (2000: 138, Nr. 79).

Verzeichnis der Abbildungen

Die Abbildungen *Desastre 1* bis *80* stammen aus einer deutschen Privatsammlung. Sie wurden vom 3. November 2019 bis zum 23. Februar 2020 in der Ausstellung *Francisco de Goya: Die Schrecken des Krieges* im Wilhelm-Fabry-Museum in Hilden gezeigt. Leitung und Konzeption der Ausstellung: Dr. Sandra Abend. Fotos: Michael Ebert. © Privatsammlung.

Die Abbildungen *Desastre 81* und *82* sowie die Radierungen der *Caprichos*, der *Disparates* und der *Tauromaquia* stammen aus dem Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau. Fotos: Bernhard Strauss. © Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft.

Abb. 1: Francisco de Goya: *Taubstummenalphabeth* (1812). Federzeichnung, 41,1 x 29,2 cm. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (Signatur: 7050). © Instituto Valencia de Don Juan.

Abb. 2: Francisco de Goya: *Jagdmesser* (1808) – rechte Seite. Länge 30,8 cm. Musée de l'Histoire vivante, Montreuil, Frankreich (Signatur: 81 40003. Don de Vincent Labeyrie – 1966). © Musée de l'Histoire vivante.

Abb. 3: Francisco de Goya: *Jagdmesser* – linke Seite. © Musée de l'Histoire vivante.

Abb. 4: Francisco de Goya: Vorsatzblatt vor dem Frontispiz der *Desastres de la Guerra* in dem Exemplar von Juan Agustín Ceán Bermúdez. The British Museum, London (Signatur: 1975, 1025.421.1). © The Trustees of the British Museum.

Abb. 5: Francisco de Goya: Frontispiz der *Desastres de la Guerra* in dem Exemplar von Juan Agustín Ceán Bermúdez. The British Museum, London (Signatur: 1975, 1025.421.2). © The Trustees of the British Museum.

Abb. 6: Francisco de Goya: *Juan Agustín Ceán Bermúdez* (1786). Öl auf Leinwand, 122 x 88 cm. Privatsammlung.

Abb. 7: Francesco Rosaspina (Zeichner) & Pietro Zancon (Kupferstecher): *Casti* (1800/01). Radierung, in: Casti (1804: unpag., auf der Seite vor dem Titelblatt). Bayerische Staatsbibliothek Mün-

chen (Signatur: Heyse-Archiv XII-192,1), © Bayerische Staatsbibliothek München.

Abb. 8: Francisco de Goya: *J.B. Casti* (um 1813). Zeichnung mit Feder und Bister, 19,2 x 12 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid (Signatur: 4058). © Museo Lázaro Galdiano.

Abb. 9: Giovanni Battista Comolli: *Casti* (1802/04). Marmorbüste, 55 x 34,5 x 26 cm. Galleria d'Arte Moderna Milano, Mailand. © Wikimedia Commons.

Abb. 10: Francisco de Goya: *Juan Antonio Llorente*. Öl auf Leinwand, 189 x 114,5 cm. Museu de Arte de São Paulo, Brasilien (Signatur: MASP 00176). Foto: João Musa. © Museu de Arte de São Paulo. Public Domain.

Abb. 11: Francisco de Goya: *Überfall auf eine Frau* (1808/12). Öl auf Kiefernholz, 31,2 x 40 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main (Signatur: 1980). © Städel Museum. Public Domain.

Abb. 12: Francisco de Goya: *Gewaltszene gegen zwei Frauen* (1808/12). Öl auf Kiefernholz, 31 x 40,3 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main (Signatur: 1981). © Städel Museum. Public Domain.

Abb. 13: Francisco de Goya: *Capricho 8*.

Abb. 14: José Aparicio Inglada (Maler) und Antonio Raffaele Calliano (Radierer): *El año del hambre en Madrid* (*Das Hungerjahr in Madrid*) (1820). Radierung, 50,5 x 63 cm. Gobierno de La Rioja. Biblioteca Virtual de La Rioja (Signatur: 76 CAL 148). © Biblioteca Virtual de La Rioja. Public Domain.

Abb. 15: Francisco de Goya: *Capricho 43*.

Abb. 16: Francisco de Goya: *La oración en el huerto de los Olivos* (*Christus am Ölberg*) (1819). Öl auf Holz, 47 x 35 cm. Museo Calasancio, Pinacoteca de los Padres Escolapios, Madrid. © Congregación Provincial de Betania, Madrid.

Abb. 17: Francisco de Goya: *La oración en el huerto de los Olivos* (*Christus am Ölberg*) (1819). Öl auf Holz, 43 x 34,5 cm. Musée du Louvre, Paris. © akg-images / Erich Lessing.

Abb. 18: Francisco de Goya: *Capricho 38*.

Abb. 19: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Das Abendmahl in Emmaus* (1601). Öl auf Leinwand, 141 x 192,2 cm. National Gallery, London (Signatur: NG172). © National Gallery. Public Domain.

Abb. 20: Hans Ulrich Franck: *Der geglückte Überfall* (1643), in: *Schrecken des Dreißigjährigen Krieges* (Augsburg 1656). Radierung, 11 x 14 cm. Stadtmuseum Kaufbeuren (Signatur: 5396–11). © Stadtmuseum Kaufbeuren.

Abb. 21: Juan Gálvez: *Agustina de Aragón* (um 1810). Öl auf Leinwand, 44 x 33,5 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid (Signatur: 2325). © Museo Lázaro Galdiano.

Abb. 22: Juan Gálvez und Fernando Brambilla: *Agustina de Aragón* (1812), in: *Ruinas de Zaragoza* (*Ruinen von Zaragoza*). Radierung. Museo de Zaragoza, Zaragoza (Signatur: NIG 15326). © Museo de Zaragoza. Foto J. Garrido.

Abb. 23: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Centvria III. Emblema 55* (*Vnos svben y otros baxan*) (*Die einen steigen auf, die anderen fallen*), in: Covarrubias (1610: 255).

Abb. 24: Francisco de Goya: *Capricho 24*.

Abb. 25: Francisco de Goya: *Tauromaquia 12*.

Abb. 26: Francisco de Goya: *Capricho 56*.

Abb. 27: Luis Egidio Meléndez: *Autorretrato* (*Selbstporträt*) (1746). Öl auf Leinwand, 119 x 82. Musée du Louvre, Paris (Signatur: RF 2537). © 2021 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau.

Abb. 28: Francisco de Goya: *Torso vom Belvedere* (Rückenansicht) (um 1771). Zeichnung, 18,7 x 13 cm, in: ders.: *Cuaderno italiano*, S. 61. Museo Nacional del Prado, Madrid (Signatur: D06068/61). © Wikimedia Commons.

Abb. 29: Maarten van Heemskerck: *Torso vom Belvedere* (um 1532/36). Zeichnung (Feder in Braun, verso schwarzer Stift), 18,7 x 13,4 cm, in: *Römisches Skizzenbuch I*. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Signatur: KdZ 79 D 2, fol. 73 recte). © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 30: Francisco de Goya: *Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes* (*Hannibal, der als Sieger zum ersten Mal von den Alpen auf Italien herabblickt*) (Bildausschnitt) (1771). Öl auf Leinwand, 88,3 x 133 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid (Signatur: P08313). © Wikimedia Commons.

Abb. 31: Francisco de Goya: *El coloso* (*Der Riese*). Radierung, 28,5 x 20,6 cm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin –

Preußischer Kulturbesitz (Signatur: KdZ 118–1906). Foto: Jörg P. Anders. © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 32: Jusepe de Ribera: *Apoll und Marsyas* (1637). Öl auf Leinwand, 202 x 255 cm. Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (Signatur: 3445). © Wikimedia Commons.

Abb. 33: Bartolomé Montalvo: *Triunfo de la Inquisición* (*Triumph der Inquisition*) (1815). Öl auf Leinwand, 63 x 47 cm. Privatsammlung.

Abb. 34: Francisco de Goya: *El Entierro de Cristo* (*Christi Begräbnis*) (1771/73). Öl auf Wand, übertragen auf Leinwand, 155 x 112 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid (Signatur: 2003). © Museo Lázaro Galdiano.

Abb. 35: Francisco de Goya: *Capricho 52*.

Abb. 36: Andrea Alciato: *No à vos sino à la religion* (*Nicht für euch, sondern für die Religion*), in: Alciato (1549: 57 [Nr. VII]). Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Abteilung Handschriften und Historische Drucke (Signatur: Nv 7270). © Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb. 37: José Asensio y Torres: *El Asno cargado de reliquias* (*Der mit Reliquien beladene Esel*), in: Samaniego (1804a: unpag., zwischen den Seiten 20 und 21).

Abb. 38: Antonio Rodríguez Onofre und Manuel Albuerne: *El Asno cargado de reliquias* (*Der mit Reliquien beladene Esel*), in: Samaniego (1804b: unpag., zwischen den Seiten 20 und 21).

Abb. 39: Fray Matías Antonio de Irala Yuso: *Retablo de Nuestra Señora de la Soledad en el convento de la Victoria* (*Altarretabel unserer Lieben Frau der Einsamkeit im Convento de la Victoria*) (1726). Radierung, 53,8 x 40,7 cm. Museo de Historia de Madrid, Madrid (Signatur: 2977). © Wikimedia Commons.

Abb. 40: *Virgen de la Soledad* in der *Real Colegiata de San Isidro*. Foto (vor 1936) Archivo Moreno. © Wikimedia Commons.

Abb. 41: Anonymus: *Nuestro amado Rey Fernando* (*Unser geliebter König Ferdinand*) (1808). Radierung. Biblioteca Nacional de España, Madrid (Signatur: Colección Albert 271–961). © Biblioteca Nacional de España.

Abb. 42: Guillaume de la Perrière: *Masques seront, cy apres, de requeste* (*Masken werden auch später noch begehrt sein*), in: Perrière (o.J. [1540]: unpag. [Emblem VI]).

Abb. 43: Francisco de Goya: *Skizzenheft B 55* (*mascaras / crueles – Grausame Masken*), 23,7 x 15 cm. National Gallery of Art, Washington, USA (Signatur: 1991.182.10.a). © National Gallery of Art, Washington. Public Domain.

Abb. 44: Francisco de Goya: *Capricho 2*.

Abb. 45: Francisco de Goya: *Capricho 6*.

Abb. 46: Nicolas Beatrizet: *Il Sogno* (*Der Traum*) nach Michelangelo (1540/65). Kupferstich, 43,5 x 29,3 cm. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Signatur: 142–19 Ar). Foto: Dietmar Katz. © Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Abb. 47: Francisco de Goya: *Capricho 54*.

Abb. 48: Strukturzeichnungen zu *Capricho 54*.

Abb. 49: Francisco de Goya: *Capricho 13*.

Abb. 50: Francisco de Goya: *Dos viejos comiendo* (*Zwei essende Greise*) (1820/23). Öl auf Leinwand, 49,3 x 83,4 cm. Museo Nacional del Prado (Signatur: P00762). © Wikimedia Commons.

Abb. 51: Francisco de Goya: *Capricho 79*.

Abb. 52: Otto Vaenius: *La muerte es el último término de todo* (*Der Tod ist das letzte Ende von allem*), in: Vaenius (1669: 207).

Abb. 53: Pieter Brueghel der Ältere: *Der Blindensturz* (1568). Öl auf Holz, 86 x 154 cm. Museo di Capodimonte, Neapel. © Wikimedia Commons.

Abb. 54: Francisco de Goya: *Disparate 20*.

Abb. 55: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Centvria II. Emblema 61* (*Molem svperat ingenivm*) (*Der Geist überwindet die Schwere*), in: Covarrubias (1610: 161).

Abb. 56: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Centvria II, Emblema 25* (*Nvlla nisi ardva virtus*) (*Keine Tugend ohne Beschwerlichkeit*), in: Covarrubias (1610: 125).

Abb. 57: Vicente Carducho: *In vanvm laboravervnt* (*Sie haben vergeblich gearbeitet*), in: Carducho (1633: II, 36r).

Abb. 58: Jacob Cats: *Waerheyts Kracht* (*Die Kraft der Wahrheit*) (1655). Kupferstich, von Adriaen Pietersz. van de Venne radiert, in:

Cats (1726: 622). © Staatliche Bibliothek Passau (Signatur: S nv/a Yge 79–1).

Abb. 59: Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Centvria I. Emblema 92* (*Repetit qvae nvper omisit*) (*Er wiederholt, was er noch vor kurzem zurückgelassen hat*), in: Covarrubias (1610: 92).

Abb. 60: Pieter Brueghel der Ältere: *Die großen Fische fressen die kleinen* (1557). Radierung von Pieter van der Heyden nach einer Zeichnung von 1556, 22,9 x 29,6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York, USA. Harris Brisbane Dick Fund, 1917 (Signatur: 17.3.859). © Metropolitan Museum of Art. Public Domain.

Bibliografie

Águeda Villar, Mercedes (1989): „El concepto de realidad en las escenas de guerra de los *Desastres*“, in: *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2, Nr. 4, S. 205–211.

Aguilar, Isla/Natalia Camacho/Eduardo Huertas (1996a): „Dos visiones de un conflicto: los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia“, in: *Mísera humanidad la culpa es tuya. Estampas de la Guerra de la Independencia*. Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal/Calcografía Nacional/Caja de Asturias, S. 41–52.

Aguilar, Isla/Natalia Camacho/Eduardo Huertas (1996b): „Dos visiones de un conflicto: los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya y otras estampas de la Guerra de la Independencia“, in: *Congreso Internacional «Goya. 250 años después. 1746–1996»*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, S. 209–226.

Aguilera, Pablo Jesús (Dezember 2009): „Un episodio de la Guerra de Independencia: El hambre en Madrid“, in: *La Gatera de la Villa* 1, S. 12–14.

Alcaide Ibieca, Agustín (1831): *Suplemento á la Historia de los dos sitios que pusieron á Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las Tropas de Napoleon*. Madrid: Imprenta de D.M. De Burgos.

Alcalá Flecha, Roberto (1982): „Fuentes emblemáticas del Asno cargado de reliquias, de la serie los *Desastres de la guerra*“, in: *Goya. Revista de Arte* 167/168, S. 274–278.

Alcalá Flecha, Roberto (1993): „El vampirismo en la obra de Goya“, in: *Goya* 233, S. 258–267.

Alcalá Galiano, Antonio (1886): *Memorias*. Publicadas por su hijo. Tomo I. Madrid: Imprenta de Enrique Rubiños.

Alcalá Galiano, Antonio (1890): *Recuerdos de un anciano.* Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C.ª (= Biblioteca Clásica, 8).

Alcalá Galiano, Antonio (1955): *Obras escogidas de D. Antonio Alcalá Galiano.* Prólogo y edición de D. Jorge Campos. 1. Bd. Madrid: Atlas (= Biblioteca de Autores Españoles, 83).

Alciato, Andrea (1549): *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nueuos Emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon: Gvilielmo Rovillio.

Alciato, Andrea (1577): *Omnia Andreae Alciati V.C. Emblemata*. Antwerpen: Ex officina Christophori Plantini.

Alciato, Andrea (1975): *Emblemas*. Prólogo de Manuel Montero Vallejo. Madrid: Editora Nacional.

Alciato, Andrea (2003): *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españoles*. Lion, 1549. Edición preparada por Rafael Zafra. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta/Universitat de les Illes Balears (= Medio Maravedí, 5).

Alía y Plana, Jesús María (1992): „El primer lunes de mayo de 1808 en Madrid", in: *Madrid, el 2 de mayo de 1808. Viaje a un día en la historia de España*. Madrid: Capital Europea de Cultura, S. 105–138.

Alonso Herreros, Carlos/Raúl Alonso Sáez (1998): *Goya en Chinchón*. Prólogo de José Luis Morales y Marín. Torrejón de Ardoz: Artes Gráficas.

Álvarez de Miranda, Pedro (1992): *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680–1760)*. Madrid: Aguirre (= Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 51).

Alzieu, Pierre/Robert Jammes/Yvan Lissorgues (Hg.) (2000): *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica (= Biblioteca de Bolsillo).

Andioc, René (1988): „De caprichos, sainetes y tonadillas", in: *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia, 15–18 de octubre de 1985. Abano Terme: Piovan (= Centro di Studi sul Settecento Spagnolo, 3), S. 67–98.

Anonymus (1808): *Memoria de lo más interesante que ha ocurrido en la ciudad de Zaragoza con motivo de haberla atacado el exército francés*. Madrid: Imprenta de la Calle de la Greda.

Anonymus [P.T.B.] (1808): „La voz de la patria en Aragón", in: *Coleccion de papeles interesantes sobre las circunstancias presentes* Nr. 15 (Poesía). [Madrid:] Por Fuentenebro y Compañía, S. 33–43.

Anonymus (undat. [2. Mai 1808]): „Excomunion papal en Paris para todos los bonapartistas", in: *Diario Napoleónico de hoy martes, aciago para los franceses y domingo feliz para los españoles* S. 1.

Anonymus (5. September 1808): „El alcalde mayor de la ciudad de Cuenca dice al Consejo, con fecha de 19 del pasado“, in: *Diario de Madrid* Nr. 29, S. 158–159.
Anonymus (6. September 1808): „El alcalde mayor de la ciudad de Cuenca dice al Consejo, con fecha de 19 del pasado“, in: *Suplemento a la Gazeta de Madrid* S. 1135.
Anonymus (24. April 1809): „Entrada bárbara, sangrienta y abominable de las tropas en Uclés, despues del ataque que dieron á nuestras tropas el 13 de enero último en las cercanías de aquella Villa“, in: *Gazeta del Gobierno* Nr. 21, S. 389–392.
Anonymus (2. Juni 1809): „Madrid 1.º de junio.“, in: *Gazeta de Madrid* Nr. 153, S. 718.
Anonymus (3. Juni 1809): „Noticias particulares de Madrid“, in: *Diario de Madrid* Nr. 154, S. 618.
Anonymus (25. August 1812): „Reflexîones políticas“, in: *Gazeta de Madrid* Nr. 5, S. 46–48.
Anonymus (6. Oktober 1812): „Aviso al público“, in: *Diario de Madrid* Nr. 279, S. 420–422.
Anonymus [C.M.] (5. Juni 1813): „Señor Diarista“, in: *Diario de Madrid* Nr. 156, S. 623–625.
Anonymus [Agustín de Castro] (13. August 1813): „Señor Editor“, in: *Atalaya de La Mancha en Madrid* Nr. 10, S. 78–79.
Anonymus (24. Oktober 1813): „El marques de Iturvieta y el conde de Villapaterna, alcaldes constitucionales de esta villa &c.“, in: *Diario de Madrid* Nr. 295, S. 499–500.
Anonymus (1814): *Manifiesto de todo lo ocurrido en Madrid con motivo del Decreto del Rey de 4 de Mayo*. Reimpreso en Mallorca: En la Imprenta de Felipe Guasp.
Anonymus (18. Januar 1814): „Sobre los preliminares de paz“, in: *El Conciso* Nr. 3, S. 20–23.
Anonymus (27. Januar 1814): „Artículo comunicado“, in: *Diario de Madrid* Nr. 27, S. 113–114.
Anonymus [M.M.] (12. März 1814): „Artículo comunicado“, in: *Diario de Madrid* Nr. 71, S. 289–290.
Anonymus (21. April 1821): „Concordia del gobierno y la opinion“, in: *El Censor, periódico politico y literario* Nr. 38, S. 81–103.
Anonymus (24. April 1821): „Variedades“, in: *El Espectador* S. 50–51.

Anonymus (1822): *Sainete nuevo. Intitulado: El calderero y vecindad*. Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompié.

Anonymus (2019): *Memoria de lo más interesante que ha ocurrido en la ciudad de Zaragoza con motivo de haberla atacado el exército francés*. Introducción, edición y notas Herminio Lafoz Rabaza. Saragossa: Institución «Fernando el Católico»/Excma. Diputación de Zaragoza.

Ansón Navarro, Arturo (1995): *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Saragossa: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón (= Colección «Mariano de Pano y Ruata», 10).

Ansón Navarro, Arturo (1998): „Un boceto poco conocido de Goya, preparatorio para *El Dos de Mayo de 1808 en Madrid*“, in: *Goya. Revista de Arte* 262, S. 25–36.

Ansón Navarro, Arturo (2013): „Los discípulos de Goya“, in: María Carmen Lacarra (Hg.): *Arte del siglo XIX*. Saragossa: Institución «Fernando el Católico», S. 189–278.

Araujo Sánchez, Zeferino (1895): „Goya“, in: *La España Moderna. Revista ibero-americana* 7. Jg., Nr. 73 (Januar 1895), S. 20–45; Nr. 74 (Februar 1895), S. 64–90; Nr. 75 (März 1895), S. 101–134; Nr. 76 (April 1895), S. 74–114.

Arce Menéndez, Ángeles (2007a): „Reelaboración y recepción de un texto erótico en la Ilustración (*Novella XLIV* de G. Casti y el Ms 4884 de la Biblioteca Nacional)“, in: *Revista de Filología Románica* Anejo V, S. 85–99.

Arce Menéndez, Ángeles (2007b): „Una traducción inédita castellana de las *Novelle galanti* di Giambattista Casti (Ms. 4883–4884 de la Biblioteca Nacional)“, in: María de las Nieves Muñiz Muñiz (Hg.): *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300–1939)*. Atti del Primo Convegno Internazionale (13–16 aprile 2005). Barcelona: Universitat de Barcelona (= Quaderni della Rassegna, 48), S. 487–508.

Arce Menéndez, Ángeles (2009): „Casti, Giambattista“, in: Francisco Lafarga/Luis Pegenaute (Hg.): *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos, S. 186–187.

Argumosa, Wenceslao de (1820): *Los cinco días célebres de Madrid, dedicados a la Nación y a sus heróicos defensores. Por D.W. de A.* Madrid: Imprenta de Burgos.

Arias Martínez, Manuel (2011): „«La copia más sagrada»: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid“, in: *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 46, S. 33–56.

Arnáiz, José Manuel (1988): „Goya, Pignatelli y Azara“, in: *Archivo Español de Arte* 61. Jg., Nr. 242, S. 131–140.

Arndt, Ernst Moritz (Hg.) (1814): *Schattenbild eines für sein Vaterland als Opfer ritterlich gefallenen deutschen Prinzen, aus einigen seiner Briefe entworfen und seinen Vettern, den deutschen Prinzen, Grafen und Herren, als Spiegel aufgestellt*. Frankfurt am Main: Heinrich Ludwig Brönner.

Arquero Soria, Francisco (1954): *La Virgen de Atocha*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños (= Temas Madrileños, 8).

Arriaza, Juan Bautista de (ohne Jahr [1813]): *Profecia del Pirineo. De D^n^. Iuan Bautista de Arriaza. Die Prophezeiung des Pyrenäus. Gedichtet bei dem Einbruche der Franzosen in Spanien*. Aus dem Spanischen des Don Iuan Baptist de Arriaza übersetzt von S.H. Friedländer. Ohne Ort und ohne Verlag.

Arroyal, León de (1971): „Oración apologética en defensa del estado floreciente de España“, in: *Pan y Toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*. Recogidos y presentados por Antonio Elorza. Madrid: Editorial Ayuso, S. 15–31.

Asmuth, Christoph (2010): „Nichts – Sein – Nichts. Überbietung und Kritik“, in: Alessandro Bertinetto/Christoph Binkelmann (Hg.): *Nichts – Negation – Nihilismus. Die europäische Moderne als Erkenntnis und Erfahrung des Nichts*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, S. 19–30.

Äsop (2005): *Fabeln. Griechisch / Deutsch*. Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Voskuhl. Nachwort von Niklas Holzberg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (= Reclams Universal-Bibliothek, 18297).

Aymes, Jean-René (1973): *La guerre d'indépendance espagnole (1808–1814)*. Paris/Brüssel/Montréal: Bordas (= Collection Études, 205).

Azcoytia, Carlos (1. Juli 2012): „Historia de la almorta o el veneno que llegó con el hambre tras la Guerra Civil española“, in: Grupo Gastonautas: *Historia de la Cocina y la Gastronomía* unpag. [https://www.historiacocina.com/es/historia-de-la-almorta].

Bauçà de Mirabò Gralla, Concepció (2008): *La Real Cartuja de Jesús de Nazaret de Valldemossa. Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*. Presentación de Mercè Gambús Saiz. Fotografías de Enric Calafell Alemany. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears/Edicions La Foradada.

Baum, Marlene (1991): *Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Baumgarten, Hermann (1868): *Geschichte Spaniens vom Ausbruch der französischen Revolution bis auf unsere Tage*. Zweiter Theil. Leipzig: Verlag von G. Hirzel.

Baumstark, Reinhold/Peter Volk (Hg.) (1995): *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Leuckhardts Elfenbeingruppe*. München: Bayrisches Nationalmuseum.

Béresniak, Daniel (2000): *Symbole der Freimaurer*. Photographien von Laziz Hamani. Übersetzt von Manuel Chemineau und Markus Zöchling. Augsburg: Bechtermünz Verlag.

Bihalji-Merin, Oto (1985): *Goya. Glanz und Macht. Die Schrecken des Krieges. Gemälde, Porträts, Radierungen*. Max Seidel Photographie und Bildgestaltung. Stuttgart/Zürich: Belser Verlag.

Blanco Mozo, Juan Luis (2018): „Goya 1812: una dote olvidada, una mentira paterna y una huida precipitada", in: Alejandro Cañestro Donoso (Hg.): *Scripta artivm in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, S. 335–358.

Blas Benito, Javier (1996): „Los *Desastres de la Guerra* y su fortuna crítica", in: *Mísera humanidad la culpa es tuya. Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal/Calcografía Nacional/Caja de Asturias, S. 53–85.

Blas, Javier/José Manuel Matilla (2000): *El libro de los Desastres de la Guerra. Francisco de Goya*. Volumen I: Coincidencias y discrepancias en torno a los Desastres. El proceso de creación gráfica: dibujos, pruebas de estado y Álbum de Ceán. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Blaze, Elzéar (1907): *Souvenirs d'un Officier de la Grande Armée. La Vie militaire sous le Premier Empire*. Par le Capitaine E. Blaze. Illustrée d'après les Œuvres de Raffet et de Charlet. Introduction et Notes de MM. Maurice Vitrac et Arnould Galopin. Paris: Arthème Fayard.

Boaglio, Gualtiero (2012): *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich*. Teil 2: Von Campoformido bis Saint-Germain 1797–1918. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

Boelcke-Astor, A. Catharina (1954): „Die Drucke der Desastres de la Guerra von Francisco Goya unter Zugrundelegung der Bestände des Berliner Kupferstichkabinetts", in: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*. Dritte Folge Band III/IV. Herausgegeben von den Staatlichen Kunstsammlungen und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. München: Prestel Verlag, S. 253–334.

Bohde, Daniela (2006): „Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians *Schindung des Marsyas*", in: Ursula Renner/Manfred Schneider (Hg.): *Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 135–160.

Bonaparte, Joseph (18. März 1809): „D. Josef Napoleon por la gracia de Dios y por la constitucion del estado, REI de las Españas y las Indias", in: *Gazeta de Madrid* Nr. 77, S. 396.

Bonaparte, Joseph (19. März 1809): „D. Josef Napoleon por la gracia de Dios y por la Constitucion del estado, REI de las Españas y las Indias", in: *Diario de Madrid* Nr. 78, S. 313.

Borbón y Vallabriga, Luis María de (24. Juli 1813): „Edicto del Emmo. Cardenal, Arzobispo de Toledo á los fieles de su Diocesis", in: *El Procurador General de la Nación y del Rey* Nr. 297, S. 3388–3390.

Bosi, Stefano (2002): „Giovanni Battista Comolli", in: *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802–1805)*. A cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta, Fernando Mazzocca. Mailand: Skira, S. 195–196.

Bozal, Valeriano (1987): „El árbol goyesco", in: *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Edición al cuidado de Isabel García de la Rasilla y Francisco Calvo Serraller. Madrid: Amigos del Museo del Prado, S. 119–132.

Bozal, Valeriano (^{2}1988): „La estampa popular en el siglo XVIII", in: Juan Carrete Parrondo/Fernando Checa Cremades/Valeriano Bozal: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Espasa-Calpe (= Summa Artis. Historia general del arte, 21), S. 645–756.

Bozal, Valeriano (1994a): *Goya y el gusto moderno.* Madrid: Alianza (= Alianza Forma, 127).

Bozal, Valeriano (1994b): „Imágenes de la Revolución, desastres de la guerra", in: Jutta Held (Hg.): *Goya. Neue Forschungen. Das interna-*

tionale Symposium 1991 in Osnabrück. Berlin: Gebr. Mann Verlag, S. 125–142.

Bozal, Valeriano (2010): „Dibujos grotescos en Burdeos“, in: *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 25, S. 143–163.

Brandt, Peter/Martin Kirsch/Arthur Schlegelmilch (Hg.) (2004): *Quellen zur europäischen Verfassungsgeschichte im 19. Jahrhundert. Institutionen und Rechtspraxis im gesellschaftlichen Wandel*. Teil 1: Um 1800. Bonn: J.H.W. Dietz.

Braschi, Giovanni (1991): *Philomena, die Heilige aus den Katakomben*. Durach: Anton A. Schmid.

Bregman, Rutger ([5]2022): *Im Grunde gut. Eine neue Geschichte der Menschheit*. Aus dem Niederländischen von Ulrich Faure und Gerd Busse. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Brunet, Gustave (1865): *Étude sur Francisco Goya. Sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. Paris: Aubry.

Buchanan, William (1824): *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters Into England Since the French Revolution*. Vol. II. London: R. Ackermann.

Buezo, Catalina (2004): *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Edition Reichenberger (= Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura, 84).

Camón Aznar, José (1981): *Goya*. Tomo II (1797–1812). Saragossa: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

Cancionero General de Hernando de Castilla (1882). Según la edición de 1511, con un apéndice de lo añadido de las de 1527, 1540 y 1557. Publícale La Sociedad de Bibliófilos Españoles. I. Madrid: La Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Canetti, Elias (1994): *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*. München/Wien: Carl Hanser Verlag (= Werke, 9).

Cardelli, Mascia (2007): *Pietro Giordani conoscitore d'arte*. Florenz: Mascia Cardelli.

Cardesín, José María (2008): „Motín y magnicidio en la Guerra de la Independencia: la voz de *arrastrar* como modelo de violencia colectiva“, in: *Historia Social* 62, S. 27–47.

Carducho, Vincencio (1633): *Diálogos de la pintura. Se defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias*. Madrid: Francisco Martínez.

Carducho, Vicente (1979): *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.

Carnicero, José Clemente (27. August 1812): „Señor diarista", in: *Diario de Madrid* Nr. 240, S. 229–231.

Carnicero, José Clemente (1814): *Historia razonada de los principales sucesos de la gloriosa revolución de España*. Tomo III. Madrid: Imprenta de la Compañía.

Carrascosa Ortega, Marcial (2011): „Giambattista Casti traducido por un cesante anónimo: reflexiones en torno a su identidad", in: *Cuadernos de Filología Italiana* 18, S. 97–114.

Casamayor, Faustino (2008): *Años Políticos e Históricos de las cosas más particulares ocurridas en la Imperial, Augusta y Siempre Heroica Ciudad de Zaragoza. 1808–1809*. Edición y estudio introductorio de Pedro Rújula. Saragossa: Editorial Comuniter/Institución «Fernando el Católico».

Caspary, Karl Christoph (1914): *Erinnerungen aus dem spanischen Feldzuge und aus der englischen Gefangenschaft 1808–1814*. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. Karl Esselborn. Darmstadt: Im Selbstverlage des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen.

Castellanos, Basilio (1831): *Retrato actual y antiguo de la muy H.N.L. I. y C. Villa y Corte de Madrid, que comprende la historia de su fundacion hasta el dia, sus costumbres, la topografía de su local y su partido*. Tomo segundo. Madrid: Imprenta de Tomás Jordan.

Castellanos y Losada, Basilio Sebastián (1850): *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnifico caballero D. José Nicolás de Azara*. Tomo II. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González.

Casti, Giambattista (1801/02): *Novelle di Giambattista Casti romano.* Tomo I. Paris: Dalla Tipografia Italiana. Anno IX.

Casti, Giambattista (1804): *Novelle di Giambattista Casti*. In tre volumi. Vol I. In Parigi, nella Stamperia Italiana. Anno XII 1804.

Casti, Giambattista (1817a): *Die redenden Thiere*. Ein episches Gedicht in sechsundzwanzig Gesängen, von Giambattista Casti. Aus dem Ita-

liänischen übersetzt. Erster Band. Erster bis achter Gesang. Bremen: bei J.G. Heyse.
Casti, Giambattista (1817b): *Die redenden Thiere*. Ein episches Gedicht in sechsundzwanzig Gesängen, von Giambattista Casti. Aus dem Italiänischen übersetzt. Zweiter Band. Neunter bis siebzehnter Gesang. Bremen: bei J.G. Heyse.
Casti, Giambattista (1817c): *Die redenden Thiere*. Ein episches Gedicht in sechsundzwanzig Gesängen, von Giambattista Casti. Aus dem Italiänischen übersetzt. Dritter Band. Achtzehnter bis sechsundzwanzigster Gesang. Bremen: bei J.G. Heyse.
Casti, Giambattista (1822a): *Los Animales parlantes de Casti*. En el mismo género y número de versos españoles que el original italiano. Por un cesante. Madrid: Imprenta calle de la Greda: por su regente D. Cosme Martinez.
Casti, Giambattista (1822b): *Segundo Canto de los Animales parlantes de Casti*. En el mismo género y número de versos españoles que el original italiano. Por un cesante. Madrid: Imprenta calle de la Greda: por su regente D. Cosme Martinez.
Casti, Giambattista ([2]1853): *Los animales parlantes*. Poema en ventiseis cantos. De J.B. Casti. Vertido del italiano en rima castellana por don Luis Maneyro. Havre: Imprenta de Alph. Lemâle.
Casti, Giambattista (1978): *Gli animali parlanti*. A cura di Gabriele Muresu. Ravenna: Longo Editore (= Classici Minori Italiani, 7).
Casti, Giambattista (1984): *Epistolario*. A cura di Antonino Fallico. Viterbo: Amministrazione Provinciale di Viterbo.
Castro, Agustín de, vgl. Anonymus [Agustín de Castro]
Castro, Demetrio (2011): „Razones serviles. Ideas y argumentos del absolutismo“, in: Pedro Rújula/Jordi Canal (Hg.): *Guerra de ideas. Política y cultura en la España de la Guerra de la Independencia*. Saragossa: Institución «Fernando el Católico»/Madrid: Marcial Pons Historia, S. 105–133.
Cats, Jacob (1726): *Alle de werken, zwee deelen*. Eerste Deel. Amsterdam: Johannes Ratelband, de Weduwe Jan van Heekeren, Hermanns Uytwerf, Isaak van der Putte/'s-Gravenhage: Pieter van Thol, Pieter Husson.
Cela, Camilo José (1971): *Diccionario secreto*. Tomo II. Madrid/Barcelona: Alfaguara.

Cela, Camilo José (1982/82/84/86): *Enciclopedia del erotismo*. 4 Bde. Barcelona: Ediciones Destino (= Obra completa 14/17).

Centellas Salamero, Ricardo (2022): „El primer Goya recuperado", in: *Ars Magazine* 15. Jg., Nr. 53, S. 85–93.

Centro Atlántico de Arte Moderno (Hg.) (2009): *Goya. Cronista de todas las guerras. «Los desastres» y la fotografía de guerra*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Cervantes, Miguel de (1958): *Novellen*. Aus dem Spanischen übertragen von Adalbert Keller und Friedrich Notter. Mit einem Nachwort versehen von Karl Hermann Weinert, mit den Kupfern der Ausgabe von 1775–77 nach Desrais und Folkema. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Cervantes, Miguel de ([26]2009): *Novelas ejemplares I*. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra (= Letras Hispánicas, 105).

Chomentowska, Sylwia (2010): „Das Nichts (re)präsentieren. Negation und Episteme in der Kunst um 1800", in: Alessandro Bertinetto/Christoph Binkelmann (Hg.): *Nichts – Negation – Nihilismus. Die europäische Moderne als Erkenntnis und Erfahrung des Nichts*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, S. 185–199.

Codrington, Edward (1873): *Memoir of the Life of Admiral Sir Edward Codrington*. With selections from his public and private correspondence. Edited by his daughter Lady Bourchier. Vol. I. London: Longmans, Green, and Co.

Collins, John (1823): *A Dictionary of Spanish Proverbs, Compiled from the Best Authorities in the Spanish Language, Translated into English; with Explanatory Illustrations from the Latin, Spanish, and English Authors*. London: G. and W.B. Whittaker.

Correas, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*. Edición de Louis Combet. Revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia (= Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

Cotarelo y Mori, Emilio (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*. Tomo I. Madrid: Bailly-Baillière (= Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 17).

Coulon, Mireille (1996): „De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece“, in: *El teatro español del siglo XVIII*. Edición a cargo de Josep Maria Sala Valldaura. Tomo I. Lleida: Universitat de Lleida, S. 265–287.
Covarrubias, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez.
Cristini, Corinne (2017): „Étude des *Desastres de la guerra*: entre fantasmagories et visions pré-photographiques. Autour du corps violenté“, in: *Atlante. Revue d'Études Romanes* 6, S. 172–204.
Cruz, Ramón de la (1843): *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, con un Discurso preliminar de Don Agustín Durán, y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch*. Tomo I. Madrid: Gabinete Literario/Librería Europea de Hidalgo.

Darche, Dean/Barbara Imhof/M.A. Ignis (1995): *Es war einmal ... Das Einst und Jetzt der Philomena-Verehrung*. Seewen: Theresia-Verlag.
Deanda-Camacho, Elena (2022): *Ofensiva a los oídos piadosos. Obscenidad y censura en la poesía española y novohispana del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert (= La cuestión palpitante. Los siglos XVIII y XIX en España, 36).
Delicado, Francisco (1985): *Retrato de la Lozana Andaluza*. Edición de Claude Allaigre. Madrid: Cátedra (= Letras Hispánicas, 212).
Delicado, Francisco (1989): *Lozana die Andalusierin*. Eine Reportage in sechsundsechzig Heften aus dem Rom der Renaissance. Aus dem Spanischen von Alfred Semerau. Erläutert von Angus MacKay. Nördlingen: Franz Greno (= Die Andere Bibliothek).
Delort, Robert (1990): „Katze“, in: *Lexikon des Mittelalters*. 5. Bd. München: Artemis, Sp. 1078–1079.
Desparmet Fitz-Gerald, Xavière (1950): *L'œuvre peint de Goya. Catalogue raisonné*. Texte II. Paris: F. de Nobele.
Diamantopoulou, Lilia (2020): *Carl Jakob Iken als Vorreiter der Neogräzistik*. Mit einer Edition von Dokumenten und Briefen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (= Wissenskulturen und ihre Praktiken, 3).
Díaz-Plaja, Fernando (1954): *La Historia de España en sus documentos. El siglo XIX.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Diccionario de la lengua castellana (1729/37): Real Academia Española (Hg.): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. 6 Bde. Madrid: Francisco del Hierro.

Diccionario razonado (2021): *Diccionario razonado. Manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocación han nacido en España. Aumentado con más de cincuenta voces y una receta eficacísima para matar insectos filosóficos. Obra útil y necesaria en nuestros días* [Cádiz, 1811]. Edición, introducción y notas de Marieta Cantos Casenave. Sevilla: Editorial Renacimiento (= Iluminaciones, 151).

Die Heilige Schrift ([20]1969): *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes*. Nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Vinzenz Hamp, Meinrad Stenzel, Josef Kürzinger. Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag.

Dufour, Gérard (Hg.) (1984): *Les Espagnols et Napoléon*. Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 13, 14, 15 obtobre 1983. Marseille: Jean Laffitte (= Études Hispaniques, 7).

Dufour, Gérard (2008): *Goya durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Cátedra (= Historia. Serie Mayor).

Duprat, Annie (1999): „Le chat et la liberté: Études d'iconologie", in: Roland Mortier (Hg.): *Visualisation*. Berlin: Arno Spitz, S. 59–77.

Durán López, Fernando (Mai 2003): „La Ilustración boca a boca: el profesor Ramón de Salas, y su alumno Judas Tadeo González Mateo", in: *Trienio. Ilustración y Liberalismo* 41, S. 25–53.

Dvořák, Max (1929): „Eine illustrierte Kriegschronik", in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München: R. Piper, S. 242–249.

Eouzan, Fanny (2006): „La zoocratie ou l'animal politique dans *Gli animali parlanti* de Giambattista Casti", in: *Italies. Culture, civilisation, société* 10, S. 73–92.

Espadas Burgos, Manuel (1972): „Hambre, mendicidad y epidemia en Madrid (1812–1823)", in: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 8, S. 371–393.

Español Fauquié, Carlos (2019): „Goya y las reliquias. A propósito del Desastre número 66, *Extraña devoción!*", in: José Alfaro Pérez/Carolina Naya Franco (Hg.): *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y com-*

portamientos colectivos a lo largo de la Historia. Saragossa: Universidad de Zaragoza, S. 316–337.
Esteban Lorente, Juan Francisco (2003): „Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya“, in: *Artigrama* 18, S. 471–503.

Fantoni y Benedí, Rafael de (1999): „El escuadrón de caballería «Almogáraves». Cuerpo de caballeros nobles. Zaragoza, 1808“, in: *Emblemata* 5, S. 367–369.
Fatás, Guillermo (2021): „Goya, el número de Fidias y Agustina de Aragón“, in: Amparo Martínez Herranz (Hg.): *Imago mundi. Álbum del tiempo*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, S. 156–167.
Feijoo y Montenegro, Padre Fray Benito Jerónimo (1952): *Obras escogidas.* Con una Noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos por Don Vicente de la Fuente. Madrid: Atlas (= Biblioteca de Autores Españoles, 56).
Fernández, Pedro Jesús (1996): *Quién es quién en la pintura de Goya*. Madrid: Celeste.
Fernández de Moratín, Nicolás (1999): *Arte de las putas*. Prólogo de Pilar Pedraza. Valencia: Editorial La Máscara.
Fernández de Moratín, Nicolás (2008): „Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España“, in: Los Moratines: *Obras completas I*. Edición, introducciones y notas de Jesús Pérez-Magallón. Madrid: Cátedra, S. 752–758.
Fernández Doctor, Asunción (2000): *El Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza en el siglo XVIII*. Saragossa: Institución «Fernando el Católico».
Fernández García, Antonio (2012): „1812: el año más dramático del siglo XIX. Más de veinte mil muertes en Madrid a causa del hambre“, in: *Ilustración de Madrid. Revista trimestral de la cultura matritense* Nr. 24, S. 17–22.
Fernández-Cortés, Juan Pablo (2007): *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733–1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
Fiensch, Günther (1975): „Bemerkungen zu Graphischen Blättern Francisco Goyas“, in: *Gießener Universitätsblätter* 8, S. 99–109.
Fiorentini, Erna (2011): „Wahrheit“, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 469–474.

Flachskampf, Ludwig (1938): „Spanische Gebärdensprache“, in: *Romanische Forschungen* 52, S. 205–258.

Flórez Estrada, Álvaro ([4]1819): *Representación hecha á S.M.C. el Señor Don Fernando VII. En defensa de las Cortes*. Quarta Edicion Corregida y aumentada. London: Impreso por E. Justins.

Foradada, Carlos (2019): *Goya recuperado en las «Pinturas negras» y «El coloso»*. Gijón: Ediciones Trea.

Fornés Pallicer, María Ángeles/Mercè Puig Rodríguez-Escalona (2005): „Insultar con gestos en la Roma antigua y hoy“, in: *Minerva. Revista de Filología Clásica* 18, S. 137–151.

Freire, Ana María (2008): *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la literatura española*. Alicante: Universidad de Alicante.

Frank, Bruno (1980): *Der Reisepass*. Roman. Berlin: Buchverlag Der Morgen.

Gahbauer, Ferdinand R. (2006): „Die Jakobsleiter, ein aussagenreiches Motiv der Väterliteratur“, in: *Zeitschrift für antikes Christentum* 9, S. 247–278.

Gallardo, Bartolomé José (1812): *Diccionario crítico-burlesco, del que se titula Diccionario razonado manual para inteligencia de ciertos escritores que por equivocacion han nacido en España*. Madrid: En la Imprenta de Repullés.

García Domenech, Joaquín (31. August 1813): „A los habitantes de Madrid“, in: *Diario de Marid* Nr. 243, S. 277–278.

García Fuertes, Arsenio (2006): „Polacos en la Guerra de la Independencia Española“, in: *Madrid histórico* 2, S. 78–81.

García Garrosa, María Jesús (2014): „La lectura moral de Rousseau por un clérigo liberal español: *La Nueva Heloísa* en versión de Antero Benito y Núñez (1814 y 1820)“, in: *Çedille. Revista de Estudios Franceses* 10, S. 161–179.

Gassier, Pierre (1975): *Francisco Goya. Die Zeichnungen*. Fribourg: Office du Livre/Berlin: Propyläen Verlag.

Geimer, Peter (2007): „‚Wir müssen diese Bilder zeigen‘ – Ikonographie des Äußersten“, in: Karin Harrasser/Thomas Macho/Burkhardt Wolf (Hg.): *Folter. Politik und Technik des Schmerzes*. München: Wilhelm Fink, S. 119–138.

Gernert, Folke (1999): *Francisco Delicados „Retrato de la Lozana Andaluza" und Pietro Aretinos „Sei giornate". Zum literarischen Diskurs über die käufliche Liebe im frühen Cinquecento*. Genf: Librairie Droz (= Kölner Romanistische Arbeiten. Neue Folge, 77).

Gil Novales, Alberto (2009a): „La guerrilla de los afrancesados: la primera Guerra civil", in: *Spagna contemporanea. Rivista semestrale di storia, cultura e istituzioni* 36, S. 67–80.

Gil Novales, Alberto (2009b): *Prensa, guerra y revolución. Los periódicos españoles durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gil Novales, Alberto (2010): *Diccionario biográfico español (1808–1833). De los orígenes del liberalismo a la reacción absolutista*. 1. Bd. Madrid: Fundación MAPFRE.

Girault, Jacques (4. Juni 2021): „LABEYRIE Vincent", in: *Le Maitron. Dictionnaire biographique. Mouvement ouvrier, mouvement social* [https://maitron.fr/spip.php?article136205].

Giuliani, Luca (2006): „Marsyas als Märtyrer? Zur Parteinahme des Betrachters bei antiken Darstellungen von Gewalt", in: Ursula Renner/Manfred Schneider (Hg.): *Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, S. 33–45.

Glendinning, Nigel (1962): „El asno cargado de reliquias en los *Desastres de la guerra*, de Goya", in: *Archivo Español de Arte* 35, Nr. 139, S. 221–230.

Glendinning, Nigel (1963): „Goya and Arriaza's *Profecía del Pirineo*", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 36, S. 363–366.

Glendinning, Nigel (1977): „Goya and Van Veen. An emblematic source for some of Goya's late drawings", in: *The Burlington Magazine* 119, Nr. 893, S. 568–570.

Glendinning, Nigel (1978): „A Solution to the Enigma of Goya's 'Emphatic Caprices': Nos. 65–80 of *The Disasters of War*", in: *Apollo Magazine* 107, S. 186–191.

Glendinning, Nigel (2008): *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Traducción de Marta García Gato. Salamanca: Universidad de Salamanca (= Acta Salmanticensia. Estudios históricos & geográficos, 141).

Goethe, Johann Wolfgang von (1817): „Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: die redenden Thiere", in: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden* 1. Bd., Zweytes Heft, S. 70–80.

Goethe, Johann Wolfgang von (1851): *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774–1832)*. Zweiter Theil. Leipzig: F.A. Brockhaus.

Goethe, Johann Wolfgang von (o.J. [1924]): „Skizzen zu Castis Fabelgedicht: Die redenden Tiere", in: *Goethes Sämtliche Werke*. Dreißigster Band. Herausgegeben von Curt Noch. Berlin: Propyläen-Verlag (= Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, 30), S. 407–411.

Gómez-Castellano, Irene (2021): „Hunger, Protest, and the Madrid Famine of 1811. Francisco de Goya's *Disasters of War* and José Aparicio's *El año del hambre de Madrid*", in: *Protest in the Long Eighteenth Century*. Edited by Yvonne Fuentes and Mark R. Malin. New York/London: Routledge (= Routledge Studies in Eighteenth-Century Cultures and Societies), S. 193–210.

Gómez González, Marisa/María Teresa Rodríguez Torres (1998): „La Asunción de Goya de la parroquial de Chinchón: estudio histórico y técnico", in: *I Congreso Internacional «Pintura Española Siglo XVIII»*. Marbella, 15 a 18 abril 1998. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, S. 515–528.

Goncourt, Edmond et Jules (1989): *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. 1. Bd. Texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris: Robert Laffont.

Góngora, Luis de ([5]1983): *Sonetos completos*. Edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaité. Madrid: Castalia (= clásicos castalia, 1).

Gonneville, Aymar Olivier Le Harivel de ([3]1895): *Souvenirs militaires du Colonel de Gonneville*. Publiés par la Comtesse de Mirabeau, sa fille, et précédés d'une étude par le Général Baron Amber. Paris: Didier Perrin.

González Caizán, Cristina (2017): *Por Napoleón en España. Los soldados polacos en los Sitios de Zaragoza (1808–1809)*. Legardeta: Foro para el Estudio de la Historia Militar de España.

González Hernández, Vicente (1953): „Participación de la nobleza aragonesa en los sitios de Zaragoza (1808–1809)", in: *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses* 15, S. 239–248.

Goya, Francisco de (1981): *Diplomatario*. Edición preparada por Ángel Canellas López. Saragossa: Institución «Fernando el Católico».
Goya, Francisco de (1994): *El cuaderno italiano (1770–1786). Los orígenes del arte de Goya*. 2 Bde. Madrid: Museo del Prado.
Goya, Francisco de (2003): *Cartas a Martín Zapater*. Edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas. Madrid: Istmo (= Colección Fundamentos, 209).
Goya, Francisco de (2007): *Desastres de la guerra. „In einem Zustand weit unter den Tieren"*. Bearbeitet von Dr. Isabel Reindl und Dr. Kai Uwe Tapken. Begleitband zur Sonderausstellung im Wehrgeschichtlichen Museum vom 12. Mai bis 5. August 2007. Rastatt: Wehrgeschichtliches Museum Rastatt.
Goya, Francisco de (2015): *Desastres de la guerra.* Colecciones Fundación Mapfre. Madrid: Fundación Mapfre.
Gravelot, Hubert François/Charles Nicolas Cochin (1791): *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblêmes &c. Ouvrage utile aux Artistes, aux Amateurs, et peuvent servir à l'éducation des jeunes personnes*. 3. Bd. Paris: Lattré.
Gross, Sabine (1994): *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Harris, Tomás (1964): *Goya. Engravings and Lithographs*. Volume II: Catalogue raisonné. Oxford: Bruno Cassirer.
Hattendorf, Claudia (2017): „Erbrechen", in: Rolf Reichardt (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. 2. Bd. Münster: Rhema, S. 782–793.
Held, Jutta (1980): *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt (= rowohlts monographien, 284).
Held, Jutta (1985): „Goyas Bilderwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur", in: Werner Hofmann/Martin Warnke (Hg.): *Idea. Werke, Theorien, Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*. 4. Bd. Hamburg: Prestel, S. 107–131.
Henkel, Arthur/Albrecht Schöne (1967): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Henkel, Nikolaus (1984): „Eule“, in: Kurt Ranke (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. 4. Bd. Berlin/New York: Walter de Gruyter, Sp. 531–538.

Hieronymus (2018): *Biblia sacra vulgata*. Lateinisch-deutsch. Band III. Herausgegeben von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger. Berlin/Boston: Walter de Gruyter (= Sammlung Tusculum, III).

Hoffmann, Detlef (2017): „Adler“, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. 1. Bd. Münster: Rhema, S. 386–405.

Holländer, Hans (1980): „Raum und Nichts. Über einige Schlußbilder der *Desastres de la Guerra* und den *Modo de Volar*“, in: Werner Hofmann (Hg.): *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*. Hamburger Kunsthalle 17. Oktober 1780 bis 4. Januar 1981. München: Prestel-Verlag, S. 28–33.

Holländer, Hans (1995a): *Die Disparates und die Giganten. Goyas Phantasiestücke*. Tübingen: Klöpfer & Meyer (= Promenade, 4).

Holländer, Hans (1995b): „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“, in: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 129–170.

Horta Rodríguez, Nicolás (1975): „Represión en Madrid. Mayo de 1808“, in: *Revista de Historia Militar* 38, S. 49–75.

Huarte, Juan (1968): *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*. Übersetzt von G.E. Lessing. Nachdruck der Ausgabe Zerbst 1752 mit einer kritischen Einleitung und Bibliographie von Martin Franzbach. München: Wilhelm Fink Verlag.

Huarte de San Juan, Juan (1989): *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Guillermo Serés. Madrid: Ediciones Cátedra (= Letras Hispánicas, 311).

Huerta Calvo, Javier (1983): „Cómico y femenil bureo (Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)“, in: *Criticón* 24, S. 23–68.

Hughes, Robert (2004): *Goya*. München: Karl Blessing Verlag.

Hugo, Victor (1968): *Odes et ballades. Les orientales*. Chronologie et introduction par Jean Gaudon. Paris: Garnier-Flammarion.

Humboldt, Wilhelm von (1918): *Tagebücher*. Herausgegeben von Albert Leitzmann. Zweiter Band. 1799–1835. Berlin: B. Behr's Verlag (= Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften, Band XV. Dritte Abteilung: Tagebücher II).

Huxley, Aldous (1952): *Themen und Variationen*. Übersetzt von Herberth E. Herlitschka. München: R. Piper & Co. Verlag.

Huxley, Aldous (2002): „Variations about Goya", in: ders.: *Complete Essays*. Volume V, 1939–1956. Edited with Commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago: Ivan R. Dee, S. 418–427.

Ibáñez de Rentería, José Agustín (1789): *Fábulas en verso castellano.* [Madrid:] En Imprenta de Aznar.

Ilchester, Earl of (Hg.) (1910): *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland*. Edited by The Earl of Ilchester. With Portrait and Map. London/New York/Bombay/Calcutta: Longmans, Green, and Co.

Ilustración y liberalismo (2008): *Ilustración y liberalismo, 1788–1814*. Palacio Real de Madrid, octubre 2008/enero 2009. Madrid: Ministerio de Cultura.

Infantado, Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo, XIII. Duque del (2. Juli 1809): *Manifiesto de las operaciones del exercito del centro desde el dia 3 de diciembre de 1808 hasta el 17 de febrero de 1809*. Sevilla: ohne Verlag.

Interián de Ayala, Juan (1782): *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. 2 Bde. Madrid: Joachín Ibarra.

Jacob, Pierre-Irénée (September 1966): „Journal et itinéraire de dix années de campagne", in: *Revue d'histoire de la pharmacie* 54. Jg., Nr. 190, S. 187–204.

Jacobs, Helmut C. (1996): *Schönheit und Geschmack – Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Vervuert.

Jacobs, Helmut C. (2006): *Der Schlaf der Vernunft – Goyas ‚Capricho 43' in Bildkunst, Literatur und Musik*. Basel: Schwabe.

Jacobs, Helmut C. (2010): „Feindbilder und ihre ingeniöse Überwindung – Goyas Konfrontation verschiedener Nationalitäten in seinen beiden Gemälden über den 2. und 3. Mai 1808", in: Jan-Henrik Witthaus

(Hg.): *Beiträge zur Nationalisierung der Kultur im Spanien des aufgeklärten Absolutismus*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien: Peter Lang (= Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 23), S. 121–155.

Jacobs, Helmut C. (2015): *Die Rezeption und Deutung von Goyas Werk in der Lyrik. Edition der internationalen Bildgedichte*. Unter Mitarbeit von Sonja Bader, Mark Klingenberger und Peter Petrowski. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit, 2).

Jacobs, Helmut C./Mark Klingenberger/Nina Preyer (2017): *Die handschriftlichen Kommentare zu Goyas ‚Caprichos'. Edition, Übersetzung, Deutung*. 3 Bde. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit, 4).

Janzing, Godehard (2003): „Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Graphik. Krieg als Capricho bei Francisco de Goya", in: *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel.* Herausgegeben von Steffen Martus, Marina Münkler und Werner Röcke. Berlin: Akademie Verlag, S. 51–65.

Janzing, Godehard (2005): „Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte", in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 33, Heft 1, S. 21–35.

Jiménez Benítez, José J. (1891): *Atocha. Ensayos históricos*. 2 Bde. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Juan López Camacho.

Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2002): „José Nicolás de Azara, protector de las Bellas Artes", in: Christoph Frank/Sylvaine Hänsel (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung. Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Potsdam, 19.-22. Februar 1998*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2002 (= Ars Iberica et Americana, 8), S. 81–97.

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1930): Obras escogidas. Prólogo de Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Imprenta La Rafa (= Biblioteca de Filósofos Españoles).

Jovellanos, Gaspar Melchor de ([6]1865): *Obras completas*. Tomo VII. Barcelona: Librería La Anticuaria, de Antonio Llordachs.

Jovellanos, Gaspar Melchor de ([9]1865): *Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Librería La Anticuaria, de Antonio Llordachs.

Juan, Jorge/Antonio de Ulloa (1748): *Relación Histórica del Viage a la América Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de Meridiano Terrestre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera Figura, y Magnitud de la Tierra, con otras varias Observaciones Astronomicas, y Phisicas: Por Don Jorge Juan, Comendador de Aliaga, en el Orden de San Juan, Socio correspondiente de la Real Academia de las Ciencias de Parìs, y Don Antonio de Ulloa, de la Real Sociedad de Londres: ambos Capitanes de Fragata de la Real Armada*. 1. Bd. Madrid: Antonio Marín.

Kannès, Gianluca (1982): „Comolli, Giovanni Battista", in: *Dizionario biografico degli Italiani*. 27. Bd. Rom: Società Grafica Romana, S. 619–626.

Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske. Seine Gestalt in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.

Keisch, Claude (1965): „Goya und Michelangelo", in: *Michelangelo heute*. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin (= Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Sonderband 1965), S. 181–192.

Kermann, Joachim (1989): *Pfälzer unter Napoleons Fahnen. Veteranen erinnern sich. Erlebnisberichte anläßlich der 200. Wiederkehr der Französischen Revolution*. Neustadt: Historischer Verein, Bezirksgruppe Neustadt (= Sonderdrucke, 6).

Kitzinger, Marion (1995): *Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag (= Wolfenbütteler Forschungen, 60).

Klingemann, August (1974): *Nachtwachen von Bonaventura*. Mit Illustrationen von Lovis Corinth. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Jost Schillemeit. Frankfurt am Main: Insel Verlag (= insel taschenbuch, 89).

Köppen, Manuel (2005): *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, 35).

Kornmeier, Barbara (1998): „*Ydioma universal* – Goyas Taubstummenalphabeth im Kontext seines Geniekonzepts", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, S. 1–17.

Krämer, Sybille (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Krüger, Reinhard (2016): *Der Stinkefinger. Kleine Geschichte einer wirkungsvollen Geste*. Berlin: Galiani.
Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2001): *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Berlin: Wallstein.
Künkler, Karoline (Dezember 2003): „Kaputtes Rad, schwarzes Loch und verstümmelter Baum. Drei topographische Motive in Goyas *Desastres de la guerra*“, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* Heft 36 (Themenheft *Kriegsschauplätze*), S. 24–33.
Kutschera, Hans (Hg.) (1964): *Ringen mit dem Engel. Künstlerbriefe 1933 bis 1955. Alfred Kubin, Anton Kolig und Carl Moll an Anton Steinhart*. Bearbeitet und herausgegeben von Hans Kutschera. Salzburg/Stuttgart: Verlag Das Bergland-Buch.

Laffineur, Robert (1981): „Le symbolisme funéraire de la chouette“, in: *L'Antiquité classique* 50, S. 432–444.
La Fontaine, Jean de (1966): *Fables*. Chronologie et introduction par Antoine Adam. Paris: Garnier-Flammarion.
La Fontaine, Jean de (1978): *Sämtliche Fabeln*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. In den Übersetzungen von Ernst Dohm und Gustav Fabricius, mit den Illustrationen von Grandville sowie mit Anmerkungen, Zeittafel und einem Nachwort von Hermann Lindner. München: Winkler Verlag.
Lafuente Ferrari, Enrique (1980): *Goya. Zeichnungen*. Übersetzung: Marianne Ugarte. Madrid: Silex.
Laínez, Marcelo (1964): „Apuntes históricos de Segovia“, in: *Estudios Segovianos. Boletín de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce* 16, S. 5–432.
Lama, Enrique de la (2003): „La sucesión a los bienes de Juan Antonio Llorente, en París“, in: *Hispania Sacra* 55. Bd., Nr. 111, S. 133–235.
Larreguy de Civrieux, Sylvain (1912): *Souvenirs d'un Cadet (1812–1823)*. Paris: Librairie Hachette.
Larriba, Elisabel (2020): „La contribución del clero a la prensa de la Ilustración: una vía involuntaria hacia la secularización“, in: *Secularización en España (1700–1845). Albores de un proceso político*. Editado

por Françoise Crémoux y Danièle Bussy Genevois. Madrid: Casa de Velázquez (= Colección de la Casa de Velázquez, 180), S. 167–177.
Latorre Sanz, Matilde (März/April 2006): „La Virgen de Atocha“, in: *Madrid histórico* Nr. 2, S. 31–33.
Lavaux, François (1894): *Mémoires de François Lavaux, Sergent au 103e de ligne (1763–1814)*. Avec une introduction et des notes par M. Alfred Darimon, ancien député de la Seine. Paris: E. Dentu.
Lavaux, François (2004): *Mémoires de campagne (1793–1814)*. Présentés par Christophe Bourachot. Paris: Arléa (= Histoire).
Lecaldano, Paolo (1976): *Goya. Die Schrecken des Krieges*. Mit 276 Abbildungen. Aus dem Italienischen von Ursula Knöller-Seyffarth. München: List Verlag.
Leibrock, August (1830): *Carlos de Mansora; Cheff eines spanischen Insurgenten-Corps, während des französischen Kriegs in Spanien*. Leipzig: Christian Ernst Kollmann.
Lejeune, Louis-François (1840): *Siéges de Saragosse. Histoire et peinture des événements qui ont eu lieu dans cette ville ouverte pendant les deux siéges qu'elle a soutenus en 1808 et 1809*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères.
Levitine, George (1978): „Zu emblematischen Vorlagen bei Goya“, in: *Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Sibylle Penkert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 286–333.
Levitine, George (1979): „Goya. Les emblèmes et la revanche de *L'âne portant des reliques*“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 93, S. 173–178.
Licht, Fred (2001): *Goya. Die Geburt der Moderne*. München: Hirmer Verlag.
Lindner, Erich J. (1976): *Die königliche Kunst im Bild. Beiträge zur Ikonographie der Freimaurerei*. Mit 138 Bildern. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
Llorente, Juan Antonio (1818): *Noticia biográfica de D. Juan Antonio Llorente, o Memorias para la historia de su vida escritas por él mismo*. Paris: En la Imprenta de A. Bobée.
Llorente, Juan Antonio (1823): *Retrato político de los papas, desde S. Pedro hasta Pío VII inclusive. Con espresión del principio y fin de cada pontificado y reflexiones críticas en los que dan ocasión á ello; formado con presencia de las historias eclesiásticas escritas por el cardenal Fleuri,*

Natal Alejandro, y otras muchas acreditadas de muy exactas y verídicas entre los literatos mas críticos. Tomo segundo. Madrid: Imprenta de Albán y Compañía.

Lomas, Robert (2020): *Symbole der Freimaurer. Bestimmen ihre Geheimsymbole das Schicksal der Welt?*. Kerkdriel: Librero.

Lomba Serrano, Concha (2021): „La apoteosis de la *luz* en clave de mujer", in: Amparo Martínez Herranz (Hg.): *Imago mundi. Álbum del tiempo*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, S. 169–175.

López de los Mozos, José Ramón (1990): „Algunos datos sobre don Luis Gil Ranz, discípulo de Goya", in: *Wad-al-Hayara. Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana de Guadalajara* 17, S. 353–356.

López Vázquez, José Manuel B. (2022): *Los Desastres de la Guerra. Exvotos de Goya para el desengaño*. Valencia: tirant humanidades.

López, Simón (undat. [1808]): *Despertador christiano-político*. Murcia: por la Viuda de Muñiz, é Hijo.

López-Busto, Carlos (1947): „La almorta y el latirismo", in: *Cuadernos de Estudios Manchegos* 1, S. 37–47.

Lozano López, Juan Carlos (2022): „Otras vidas, significados y usos de los restos mortales: el caso de Francisco de Goya", in: José Alfaro Pérez/Carolina Naya Franco/Juan Postigo Vidal (Hg.): *Las reliquias y sus usos. De lo terapéutico a lo taumatúrgico*. Saragossa: Universidad de Zaragoza/Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 315–326.

Lücke, Hermann (1875): „Francisco Goya", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 10, S. 193–199.

Maciejewski, Franz/Helmut C. Jacobs (2019): Franz Maciejewski: *Die Torheiten des Francisco Goya – Prosagedichte zu den ‚Disparates'*. Helmut C. Jacobs: *Goyas ‚Disparates' – eine Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit, 5).

Maffre-Baugé, Emmanuel (1982): *Superbe et généreux Jean Maffre. Mémoires d'un baroudeur (1785–1834)*. Texte établi, introduit et annoté par Laurent Theis. Paris: Arthème Fayard.

Magnin, Juan (1989): *Breve descripción de la Provincia de Quito y de sus Misiones de Succumbíos y de Maynas, 1740*. Quito: Sociedad Ecuatoriana de Investigaciones Históricas y Geográficas.

Mai, Ekkehard (Hg.) (1996): *Das ‚Capriccio' als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*. Mailand: Skira Editore.

Malinowski, Andrzej (2001): „La presencia militar polaca en España", in: José Antonio Armillas Vicente (Hg.): *La Guerra de la Independencia. Estudios*. 1. Bd. Saragossa: Institución «Fernando el Católico», S. 51–52.

Marano, Katia (1998): *Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, 324).

Martí Gilabert, Francisco (1972): *El Motín de Aranjuez*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra/Consejo Superior de Investigaciones Científicas (= Colección Histórica de la Universidad de Navarra, 24).

Martínez, Francisco (1788): *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, ó Diccionario manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, &c. Con la descripcion de sus mas principales asuntos: Dispuesto y recogido de varios Autores, asi Nacionales como Estrangeros, para uso de la Juventud Española*. Madrid: Por la Viuda de Escribano.

Martínez Arranz, Raúl (2022): „*Para salir en público*: las carrozas de los reyes en el siglo XVIII", in: *Revista Librosdelacorte.es* 14. Jg., Nr. 24, S. 77–101.

Martínez Laínez, Fernando (2007): *Como lobos hambrientos. Los guerrilleros en la Guerra de la Independencia (1808–1814)*. Madrid/México/Buenos Aires/San Juan/Santiago/Miami: Algaba.

Martínez Torrón, Diego (1987): „Erotismo en *La Lozana andaluza*", in: ders.: *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos, S. 9–53.

Marx, Karl (1970): „Das revolutionäre Spanien", in: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.): Karl Marx/Friedrich Engels: *Werke*. 10. Bd. Berlin: Dietz Verlag, S. 431–485.

Matheron, Laurent (1858): *Goya*. Paris: Schulz et Thuillié.

Matilla, Juan Manuel/Isla Aguilar (2000): *El libro de los Desastres de la Guerra. Francisco de Goya*. Volumen II. Elenco de referencias críticas. La difusión de las imágenes: láminas de cobre y estampas de la primera edición. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Mautner Markhof, Georg J.E. (1981): *Das unbequeme Wunder. Kirchenstreit um Philomena 1802–1981*. Wien: Poseidon Press.

Mayer, August L. (1923): *Francisco de Goya*. München: Verlag F. Bruckmann.

Mazzocca, Fernando (Hg.) (2007): *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano.* Mailand: Silvana Editoriale.

Meléndez Valdés, Juan (1821): *Discursos forenses*. Madrid: Imprenta Nacional.

Meléndez Valdés, Juan (1983): *Obras en verso*. Edición crítica, prólogo y notas por Juan H.R. Polt y Jorge Demerson. 2. Bd. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII (= Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28-II).

Meléndez Valdés, Juan (1986): *Discursos forenses*. Edición al cuidado de José Esteban. Madrid: Fundación Banco Exterior (= Biblioteca Regeneracionista).

Mélida, Enrique (1863): „Los Desastres de la Guerra", in: *El Arte en España. Revista Quincenal de las Artes del Dibujo* 2, S. 266–281.

Mena Marqués, Manuela B. (1994): „Cinco son las Magas", in: Francisco de Goya: *El cuaderno italiano (1770–1786). Los orígenes del arte de Goya*. 1. Bd. Madrid: Museo del Prado, S. 15–39.

Mena Marqués, Manuela B. (Hg.) (2008): *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Merino de Jesucristo, Andrés ([2]1786): *Poema. La muger feliz, dependiente del mundo y de la fortuna. Novela heroica. Obra original, dedicada á la serenísima señora princesa de Asturias, doña Luisa de Borbon. Su autor: el Filósofo incógnito*. 3 Bde. Madrid: Imprenta Real.

Mesonero Romanos, Ramón de (1881): *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*. Tomo primero. 1808–1813. Nueva edición, con notas y adiciones. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

Mesonero Romanos, Ramón de (1994): *Memorias de un setentón*. Edición, introducción y notas de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Castalia (= Clásicos Madrileños).

Mezger, Werner (1999): *Das große Buch der schwäbisch-alemannischen Fasnet. Ursprünge, Entwicklungen und Erscheinungsformen organisierter Narretei in Südwestdeutschland*. Stuttgart: Theiss Verlag.

Mezger, Werner (2000): „Masken an Fastnacht, Fasching und Karneval. Zur Geschichte und Funktion von Vermummung und Verkleidung während der närrischen Tage“, in: Alfred Schäfer/Michael Wimmer (Hg.): *Masken und Maskierungen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 109–136.

Moffitt, John F. (1987): „Francisco Goya and Sebastián de Covarrubias Orozco (More on Goya's *Moral Emblems*)“, in: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 53, S. 271–300.

Moffitt, John F. (1994): „Los *Emblemas morales* de Francisco de Goya y de Sebastián de Covarrubias“, in: *Goya. Revista de Arte* 241, S. 45–56.

Molina, Álvaro (2017): „Escenarios de vida y muerte. Miradas desde la civilización a *Caprichos* y *Desastres*“, in: Frédéric Prot (Hg.): *Goya, la imagen inquieta*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, S. 101–118.

Moliner Prada, Antonio (2004): *La guerrilla en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Ministerio de Defensa (= Colección ADALID).

Montón, Juan Carlos (1983): *La revolución armada del Dos de Mayo en Madrid*. Madrid: Istmo.

Morán Orti, Manuel (2021): „En torno a la vida y escritos de don Antero Benito Núñez, clérigo amigo de las Luces y natural de Ezcaray“, in: *Berceo* 180, S. 119–142.

Morange, Claude (2019): *En los orígenes del moderantismo decimonónico. «El Censor» (1820–1822): promotores, doctrina e índice*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (= Estudios Históricos & Geográficos, 171).

Müller, Olaf (2012): *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann (= Analecta Romanica, 78).

Münkler, Herfried (2003): *Die neuen Kriege*. Reinbek: Rowohlt.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2003): „Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX“, in: Brigitte Lépinette/Antonio Melero (Hg.): *Historia de la traducción*. Valencia: Universitat de València (= Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics, 8), S. 93–150.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2005): „Sulle prime traduzioni spagnole degli *Animali parlanti* di Casti“, in: *Esperienze letterarie* 3/4, S. 227–250.

Muñoz, Liliana (2011): „A propósito de *Doña Justina y Calahorra*, un entremés atribuido a Cervantes“, in: *Anales Cervantinos* 43, S. 299–323.

Muntaner, Ramon (1844): *Chronik des edlen En Ramon Muntaner*. Herausgegeben von Karl Lanz. Stuttgart: Literarischer Verein (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 8).

Nancy, Jean-Luc (2007): „Bild und Gewalt“, in: Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf (Hg.): *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, S. 33–44.

Napoléon... Aigle ou Ogre? (2005). Catalogue de l'exposition 11 décembre 2004 au 2 décembre 2005 au musée de l'Histoire vivante. Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Nigro, Salvatore (1979): „Casti, Giambattista“, in: *Dizionario biografico degli Italiani*. 22. Bd. Rom: Società Grafica Romana, S. 26–36.

Nuñez, Hernán (1804): *Refranes ó proverbios del comendador Hernán Nuñez*. Tomo quarto. Madrid: En la Imprenta de don Mateo Repullés.

Ochoa, Eugenio de (1850): „Don Juan Eugenio Hartzenbusch“, in: *Obras escogidas de Don J.E. Hartzenbusch*, Edición que contiene las correcciones hechas ultimamente por el autor. Paris: Baudry, Librería Europea, S. I–XVI.

Olivares Martínez, Diana (2010): „Iconografía de la Beata Mariana de Jesús“, in: *Anales de Historia del Arte* Volumen Extraordinario 2, S. 239–255.

Ossorio y Bernard, Manuel ([2]1883/84): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.

Ovidius Naso, Publius ([5]2011): *Liebeskunst. Ars amatoria*. Lateinisch – deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin: Akademie Verlag (= Sammlung Tusculum).

Palafox, Don José de (2008): *Autobiografía*. Prólogo de Manuel Moreno Alonso. Sevilla: Espuela de Plata (= Vidas pintorescas, 6).

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1947): *El Museo pictórico y Escala óptica*. Prólogo de Juan A. Ceán y Bermúdez. Madrid: M. Aguilar.

Pemán Medina, María (1992): „Estampas y libros que vió Goya en casa de Sebastián Martínez“, in: *Archivo Español de Arte* 65, 259/260, S. 303–329.

Panofsky, Erwin (1939): *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press. Nachdruck New York: Icon Editions 1972.

Panofsky, Erwin ([2]1997): *Studien zur Ikonologie der Renaissance (Studies in Iconology)*. Aus dem Englischen übersetzt von Dieter Schwarz. Köln: DuMont.

Pereyra, Carlos (Hg.) (1935): *Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy*. Con otras tomadas del Archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias. Introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra. Madrid: M. Aguilar.

Pérez de Guzmán y Gallo, Juan (1908): *El dos de Mayo de 1808 en Madrid. Relación histórica documentada*. Madrid: Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».

Pérez Guillén, Inocencio V. (1993): „Sombras en el Siglo de las Luces, monstruos, demonios y prodigios en la estampería popular del siglo XVIII“, in: *Ars longa. Cuadernos de Arte* 4, S. 93–124.

Pérez Sánchez, Alfonso E. ([3]1989): *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates.* Kunsthalle Tübingen. 10. Januar bis 18. Februar 1990. Madrid: Fundación Juan March.

Pérez Sánchez, Alfonso E./Eleanor A. Sayre (Hg.) (1989): *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Boston: Museum of Fine Arts.

Pérez-Salazar, Carmela (2017): „*Ni por esas ni por esotras; sin ton ni son*. Origen, difusión, autoridad lexicográfica“, in: *Estudios Filológicos* 59, S. 129–147.

Perrière, Guillaume de la (o.J. [1540]): *Theatre des bons engins*. Paris: Denis Janot.

Pescarmona, Daniele (1980): „Giovanni Battista Comolli (1775–1830). *Giovanni Battista Casti*“, in: *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re de Sardegna, 1773–1861*. A cura di Enrico Castelnuovo e di Marco Rosci. Turin: Regione Piemonte. Provincia di Torino. Città di Torino, S. 205.

Pfeiffer, K. Ludwig (1999): *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Philipp (1813): „Al editor del periódico titulado la Atalaya de la Mancha“, in: *Diario de Madrid* Nr. 239 (27. August 1813), S. 257–260; Nr. 240 (28. August 1813), S. 265–267; Nr. 241 (29. August 1813), S. 269–270.

Planas Campos, Jorge/Antonio Grajal de Blas (2018): *Officiers de Napoléon tués ou blessés pendant la Guerre d'Espagne (1808–1814)*. Tome I. Dictionnaire des officiers identifiés et non-identifiés. Avec la collaboration de Juan Marcos Sacristán Donoso. Madrid: Foro para el Estudio de la Historia Militar de España.

Polt, John H.R. (1971): *Gaspar Melchor de Jovellanos*. New York: Twayne Publishers.

Portús, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Portús, Javier/Jesusa Vega (1998): *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Prado de la Fuente Galán, María del (1997): „La situación de las inclusas en el siglo XVIII. La encuesta de 1790“, in: *Chronica Nova* 24, S. 61–78.

Prontuario (1810): *Prontuario de las leyes y decretos del Rey Nuestro Señor Don José Napoleon I desde el año 1808*. Tomo primero. Madrid: En la Imprenta Real.

Prot, Frédéric (2017a): „Goya, el pueblo encontrado“, in: ders. (Hg.): *Goya, la imagen inquieta*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, S. 253–289.

Prot, Frédéric (2017b): „Les *Desastres de la guerra* à la lumière du droit de guerre et du droit international européen (XVIII^{e}–XIX^{e} s.)“, in: *Atlante. Revue d'Études Romanes* 6, S. 144–171.

Puyol Montero, José María (2010): „La pena de garrote durante la Guerra de la Independencia: los decretos de José Bonaparte y de las Cortes de Cádiz“, in: *Cuadernos de Historia del Decreto* vol. extraordinario, S. 569–581.

Queralt del Hierro, María Pilar (2008): *Agustina de Aragón. La mujer y el mito*. Madrid: La Esfera de los Libros.

Reichardt, Johann Friedrich ([2]1805): *Johann Friedrich Reichardt's vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*. Erster Theil. Zweite verbesserte Auflage. Hamburg: bei B.G. Hoffmann.

Reichardt, Rolf (2017): „Napoleonhut", in: ders. (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. 2. Bd. Münster: Rhema, S. 1504–1513.

Renner, Ursula/Manfred Schneider (Hg.) (2006): *Häutungen. Lesarten des Marsyas-Mythos*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Répide, Pedro de (1972): *Las calles de Madrid*. Madrid: Afrodisio Aguado.

Reuter, Anna (2004): *Das Bild der Gewalt im Werk Goyas*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien: Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII: Kunstgeschichte, 407).

Rigel, Franz Xaver (1821): *Der siebenjährige Kampf auf der Pyrenäischen Halbinsel vom Jahre 1807 bis 1814; besonders meine eigenen Erfahrungen in diesem Kriege nebst Bemerkungen über das Spanische Volk und Land*. Dritter und letzter Theil. Rastatt/Darmstadt: Johann Wilhelm Heyer.

Ripa, Cesare (1765a): *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino.* Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi, Patrizio di città della Pieve Accademico Augusto. Tomo secondo. Perugia: Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini.

Ripa, Cesare (1765b): *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino.* Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi, Patrizio di città della Pieve Accademico Augusto. Tomo terzo. Perugia: Nella Stamperia di Piergiovanni Costantini.

Riquelme Sáez, Sebastián (2020): „*Los Desastres* de Goya: una forma temprana de crónica gráfica de guerra", in: *Textos Híbridos* 7, S. 18–43.

Rocca, Albert Jean Michel de ([2]1814): *Mémoires sur la guerre des Français en Espagne*. Paris: Gide Fils, H. Nicolle.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2008): „La Procesión de Disciplinantes. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular", in: *Anales de Historia del Arte* Volumen Extraordinario, S. 389–405.

Rodríguez González, Félix (2011): *Diccionario del sexo y el erotismo*. Madrid: Alianza.

Rodríguez Sánchez, Ángel (1980): *Morir en Extremadura. La muerte en la horca a finales del Antiguo Régimen (1792–1909)*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense».

Roloff, Volker (2008): „Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen", in: Joachim Paech/Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität Analog/Digital*. München Wilhelm Fink, S. 15–29.

Roschmann-Steltenkamp, Irmela (1993): „Katze", in: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. 7. Bd. Berlin/New York: Walter de Gruyter, Sp. 1099–1110.

Rose, Isadora (Oktober 1977): „A Footnote on Goya and Reality", in: *The Burlington Magazine* 119. Bd., Nr. 895, S. 712–715.

Rose-de Viejo, Isadora (2001): „La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel de Godoy en Madrid, Roma y París", in: Emilio La Parra López/Miguel Ángel Melón Jiménez (Hg.): *Manuel de Godoy y la Ilustración*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, S. 119–164.

Rose-de Viejo, Isadora (2003): „Desde el palacio madrileño de Godoy al mundo entero", in: Miguel Cabañas Bravo (Hg.): *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (= Biblioteca de Historia del Arte, 6), S. 317–329.

Rose-de Viejo, Isadora (2010): „El «Museo Godoyiano»: una oportunidad perdida", in: Alberto Ramos Santana/Alberto Romero Ferrer (Hg.): *Liberty, Liberté, Libertad. El mundo hispánico en las era de las revoluciones*. Cádiz: Universidad de Cádiz, S. 449–472.

Ruiz de Padrón, Antonio José (1813): *Dictamen del doctor D. Antonio José Ruiz de Padrón, Ministro calificado del Santo Oficio, Abad de Villamartín de Valdeorres, y Diputado en Córtes por las Islas Canarias, que se leyó en la session pública del 18 de enero sobre el Tribunal de la Inquisición*. Cádiz En la Imprenta Tormentaria, á cargo de D. Juan Domingo Villegas.

Rúspoli, Enrique (2000): „La condesa de Chinchón", in: *Boletín de la Real Academia de la Historia* 197, S. 129–152.

Ruvoldt, Maria (2003): „Michelangelo's Dream", in: *The Art Bulletin* 85, S. 86–113.

Sala Valldaura, Josep Maria (2008): „Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide* y *El calderero y la vecindad*", in: Joaquín Álvarez Barrientos/Begoña Lolo (Hg.): *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, S. 325–350.

Sala Valldaura, Josep Maria (2010): *Caminos del teatro breve del siglo XVIII*. Lleida: Pagès Editors.

Salgue, Jacques-Barthélemy (1826): *Mémoires pour servir à l'histoire de France*. Tome huitième. Paris: Imprimerie-Librairie de J.G. Dentu.

Samaniego, Félix María (1804a): *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado. Adornada cada fábula con una estampa, grabadas por Don José Assencio, grabador de cámara de S.M*. Tomo II. Madrid: En la Imprenta de Vega y Compañia.

Samaniego, Félix María (1804b): *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado. Adornada cada fábula con una estampa, arregladas por Rodríguez, pintor, y grabadas por los Vázquez, Martí, Albuerne y Rodríguez.* Tomo II. Madrid: En la Imprenta de Vega y Compañia.

Samaniego, Félix María ([3]1987): *Fábulas*. Edición, introducción y notas de Ernesto Jareño. Madrid: Castalia (= clásicos castalia, 7).

Samaniego, Félix María de (2001): *Obras completas. Poesía. Teatro. Ensayos*. Edición y prólogo de Emilio Palacios Fernández. Madrid: Fundación José Antonio de Castro (= Biblioteca Castro).

Sánchez García, Raquel (2008): *La historia imaginada. La Guerra de la Independencia en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Ediciones Doce Calles.

Sánchez López, Juan Antonio (1996): „La imagen frente al ídolo. La religiosidad barroca bajo el prisma crítico der Francisco de Goya", in: *Congreso Internacional «Goya. 250 años después. 1746–1996»*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, S. 57–70.

Sánchez Sánchez, Isidro (2021): „El padre Agustín de Castro y la prensa periódica", in: Carlos Chaparro Contreras/Isidro Sánchez Sánchez (Hg.): *La provincia de La Mancha y la Constitución de 1812*. Cuenca:

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (= Colección ALMUD, 13), S. 273–314.

Santiago Páez, Elena María (Hg.) (2016): *Ceán Bermúdez, historiador del arte y coleccionista ilustrado*. Desde el 20 de mayo hasta el 11 de septiembre de 2016. Madrid: Biblioteca Nacional de España/Centro de Estudios Europa Hispánica.

Saxl, Fritz (1963): „Veritas filia Temporis", in: *Philosophy & History*. Essays presented to Ernst Cassirer. Edited by Raymond Klibansky and H.J. Paton. New York/Evanston/London: Harper & Row, S. 197–223.

Schaar, Eckhard (1990): „Goya in der Hamburger Kunsthalle. Ein wiederentdecktes Exemplar der Probedrucke zur ersten Auflage der *Desastres*", in: *Idea* 9, S. 149–159.

Schaar, Eckhard (Hg.) (1992): *Goya. Los desastres de la guerra*. Stuttgart: Gerd Hatje Verlag.

Schepeler, Andreas Daniel Berthold von (1829): *Geschichte der Spanischen Monarchie von 1810 bis 1823*. Erster Theil. Von 1810 bis 1813. Worin die Geschichte der außerordentlichen Cortes und Übersicht der Kriegsbegebenheiten auf der Halbinsel. Aachen/Leipzig: Verlag von J.A. Mayer.

Scherr, Johannes ([2]1869): *Bildersaal der Weltliteratur*. Erster Band. Stuttgart: Verlag von A. Körner.

Schieder, Martin (2019): „‚Und mir schwindelt, schaue ich all das an'. In den hybriden Bildwelten von Tiepolo, Fragonard und Goya", in: *Goya, Fragonard, Tiepolo. Die Freiheit der Malerei*. Herausgegeben von Sandra Pisot für die Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer, S. 36–55.

Schlünder, Susanne (2002): *Karnevaleske Körperwelten Francisco Goyas. Zur Intermedialität der ‚Caprichos'*. Tübingen: Stauffenburg Verlag (= Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, 11).

Schmidt, Bärbel (2017): „Kokarde", in: Rolf Reichardt (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. 2. Bd. Münster: Rhema, S. 1261–1280.

Schmitt, Carl ([4]1995): *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot.

Scholz-Hänsel, Michael (2000): *Jusepe de Ribera (1591–1652)*. Köln: Könemann.

Schrader, Jeffrey (2006): *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Traducción de Teresa Sans y Fabián Chueca. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Schulz, Günter (1971): „Carl Ludwig Ikens Briefe an Goethe (1817–1830)", in: *Jahrbuch der Wittheit zu Bremen* 15, S. 105–207.

Schuster, Peter-Klaus (1991): *Melencolia I. Dürers Denkbild*. 2 Bde. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Sebastián, Santiago (1995): *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra (= Arte. Grandes Temas).

Seco, Lázaro (1931): *Los benedictinos españoles en el siglo XX*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.

Seifert, Gerhard (1981): *Fachwörter der Blankwaffenkunde. Deutsches Abc der europäischen blanken Trutzwaffen (Hieb-, Stoß- Schlag- und Handwurfwaffen)*. Haiger: Gerhard Seifert.

Seemann, Luise (2006): *Marsyas und Moira. Die Schichten eines griechischen Mythos freigelegt mit Hilfe der archäologischen und literarischen Quellen ausgehend von zwei antiken Sarkophagen*. Marburg: diagonal-Verlag (= Religionswissenschaftliche Reihe, 23).

Shaw, Philip (September 2003): „Abjection Sustained: Goya, the Chapman brothers and the *Disasters of War*", in: *Art History* 26, S. 479–504.

Sicilia, Mariano José (1828): *Lecciones Elementales de Ortología y Prosodia*. Tomo Cuarto. Paris: Librería Americana.

Sittl, Carl (1890): *Die Gebärden der Griechen und Römer*. Leipzig: B.G. Teubner. Nachdruck Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag 1970.

Smith, Alan E. (2009): „La recepción de la primera edición de *Los desastres de la Guerra* de Goya (marzo, 1863) en el Madrid del joven Galdós", in: *Bulletin of Spanish Studies* 86, S. 459–474.

Sofsky, Wolfgang (2011): *Todesarten. Über Bilder der Gewalt*. Berlin: Matthes & Seitz.

Soliño, María Elena (2017): *Mujer, alegoría y nación. Agustina de Aragón y Juana la Loca como construcciones del proyecto nacionalista español (1808–2016)*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert (= Tiempo emulado. Historia de América y España, 56).

Solís, Román (1973): *La Guerra de la Independencia española*. Barcelona/Madrid: Noguer.

Solorçano Pereyra, Iuan de (1658): *Emblemas regio-políticos. Década primera*. Valencia: Bernardo Nogués.

Sontag, Susan (2003): *Das Leid anderer betrachten*. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. München: Carl Hanser Verlag.

Soubeyroux, Jacques (2011): *Goya politique*. Cabris: Éditions Sulliver.

Southey, Robert (1823): *History of The Peninsular War*. Vol. I. London: John Murray.

Souviron López, Begoña (2008): „*El siglo de las Luces* de Alejo Carpentier y *Los Desastres* de Francisco de Goya", in: Guadalupe Fernández Ariza (Hg.): *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y arte*. Málaga: Universidad de Málaga, S. 195–227.

Späth, Jens (2013): „Der Krieg der Federn: Pressefreiheit und Zensur in Spanien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in: Gabriele B. Clemens (Hg.): *Zensur im Vormärz. Pressefreiheit und Informationskontrolle in Europa*. Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag (= Schriften der Siebenpfeiffer-Stiftung, 9), S. 197–218.

Stoichita, Victor I./Anna Maria Coderch (2006): *Der letzte Karneval*. Aus dem Französischen von Ruth Herzmann. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Stoll, André (1993): „Goyas ‚Illuminatio' – Zum ästhetischen Genesisbericht der ‚Caprichos'", in: Christoph Strosetzki/Volker Roloff (Hg.): *Spanische Bilderwelten. Literatur, Kunst und Film im intermedialen Dialog. Akten der Sektion ‚Bild und Text' des Deutschen Hispanistentages, Göttingen 1991*. Frankfurt am Main: Vervuert (= Studia Hispanica, 3), S. 16–37.

Stoll, André (1995): „Goya descubridor de Quevedo, o la modernidad estética de la risa luciférica", in: Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico/Instituto Italiano per gli Studi Filosofici (Hg.): *Romanticismo 5. Actas del V Congreso (Nápoles, 1–3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*. Rom: Bulzoni, S. 263–276.

Stolzenburg, Andreas (2019): „Caprichos – Desastres de la Guerra – Proverbios. Francisco de Goyas späte Druckgraphik als Ausdruck äußerer Repression und innerer künstlerischer Freiheit", in: *Goya, Fragonard, Tiepolo. Die Freiheit der Malerei*. Herausgegeben von Sandra Pisot für die Hamburger Kunsthalle. München: Hirmer, S. 146–165.

Sureda, Joan (Hg.) (2008): *Goya and Italy*. Museo de Zaragoza. June 1st – September 15th, 2008. 1. Bd. Saragossa: Fundación Goya en Aragón.

Syamken, Georg (1983): „Francisco Goya: *Welch eine Torheit!*“, in: *Hamburger Kunsthalle: Luther und die Folgen für die Kunst*. Herausgegeben von Werner Hofmann. München: Prestel-Verlag, S. 440.

Symmons, Sarah (1994): „The Virtuoso Self: A Study of Goya's Self-Portraits“, in: Jutta Held (Hg.): *Goya. Neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück.* Berlin: Gebr. Mann Verlag, S. 11–28.

Tatti, Mariasilvia (1999): *Le tempeste della vita. La letteratura degli esuli italiani in Francia nel 1799*. Paris: Honoré Champion (= Bibliothèque Franco Simone, 28).

Taws, Richard (2017): „Skelett“, in: Rolf Reichardt (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. 3. Bd. Münster: Rhema, S. 1793–1806.

Terner, Ursula (2001): *Freimaurerische Bildwelten. Die Ikonographie der freimaurerischen Symbolik anhand von englischen, schottischen und französischen Freimaurerdiplomen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Terreros y Pando, Esteban de (1786/88): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana.* 4 Bde. Madrid: Viuda de Ibarra.

Thiébault, Paul (²1895): *Mémoires du Général Baron Thiébault*. Publiés sous les auspices de sa fille Mlle Claire Thiébault d'après le manuscrit original par Fernand Calmettes. IV. 1806–1813. Paris: Librairie Plon, Nourrit et Cie.

Tissot, André (1982): *Voyage de Pierre Jaquet-Droz à la cour du roi d'Espagne, 1758–1759, d'après le journal d'Abraham Louis Sandoz, son beau-père*. Neuchâtel: À la Baconnière (= Cahiers de l'Institut Neuchâtelois, 22).

Tomás y Valiente, Francisco (1969): *El derecho penal de la Monarquía absoluta (Siglos XVI – XVII – XVIII)*. Madrid: Tecnos.

Tomás y Valiente, Francisco (1973): *La tortura en España. Estudios históricos*. Barcelona: Ariel.

Toreno, José María Queipo de Llano Ruiz de Saravia, Conde de (1835): *Historia del Levantamiento, Guerra y Revolución de España*. Tomo II. Madrid: Imprenta de Tomás Jordán.

Tormo, Elias (1913): „Historia de la imagen de la Soledad en los libros de antaño“, in: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 31, S. 247–265.

Townsend, Joseph (1791): *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787; with particular attention to the agriculture, manufactures, commerce, population, taxes, and revenue of that country; and remarks in passing through a part of France*. 1. Bd. London: C. Dilly.

Townsend, Joseph (1792): *Reise durch Spanien in den Jahren 1786 und 1787 vornehmlich in Absicht auf Ackerbau, Manufacturen, Handlung, Bevölkerung, Abgaben und Einkünfte, nebst Anmerkungen bey der Durchreise durch Frankreich*. Übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von J.J. Volkmann. Erster Band. Leipzig: in der Weidmannschen Buchhandlung.

Traeger, Jörg (1990): „Goyas Königliche Familie. Hofkunst und Bürgerblick“, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 41, S. 147–181.

Traeger, Jörg (2000): *Goya. Die Kunst der Freiheit*. München: Verlag C.H. Beck.

Uribe Hanabergh, Verónica (2012): „La influencia del *Torso del Belvedere* como fragmento accidental en el arte. Desde el renacimiento hasta el siglo XIX“, in: *Ensayos. Historia y teoría del arte* 23, S. 74–99.

Usón García, Ricardo (2010): *Fantasía y razón. La arquitectura en la obra de Francisco Goya*. Madrid: ABADA Editores (= Lecturas. Historia del Arte y de la Arquitectura).

Vaenius, Otto (1669): *Theatro moral de toda la Philosofia de los Antiguos y Modernos, con el Enchiridion de Epicteto, &c. Obra propia para enseñanza de Reyes y Príncipes*. En Brusselas: Francisco Foppens.

Valembois, Víctor/Gabriela Peterson (1992): „Los epígrafes en *El siglo de las luces*: su ubicación, de Goya a Carpentier“, in: *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica* 16, S. 79–89.

Vallentin, Antonina (1955): *Goya*. Autorisierte Übersetzung von Hermann Schreiber nach dem im Verlag Albin Michel in Paris erschienenen Original. Wien/Berlin/Stuttgart: Paul Neff.

Varela Orol, Concha/Martín González Fernández (2002): Heterodoxos e malditos. Lecturas prohibidas na Universidade de Santiago. Transcrición de documentos: María de Lourdes Pérez González. Santiago de

Compostela: Universidades de Santiago de Compostela (= Fonseca. Textos históricos, 9).
Vega, Jesusa (2008a): „Francisco de Goya en la sangrienta guerra de España: vida, lucha y memoria", in: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Hg.): *Vivencia y Memoria de la Guerra de la Independencia en la Fundación Lázaro Galdiano.* Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, S. 83–111.
Vega, Jesusa (2008b): „Los *Desastres de la Guerra*, un hito del arte contemporáneo", in: *Desastres de la Guerra. Estudios*. Barcelona: Planeta, S. 50–71.
Vega, Jesusa (2008c): „Las estampas de los *Desastres de la Guerra*", in: *Desastres de la Guerra. Estudios*. Barcelona: Planeta, S. 72–341.
Vega, Jesusa (2013): „Fernando VII: resistencia y deseo", in: *Journal of Spanish Cultural Studies* 14, S. 348–399.
Vega, Jesusa (2014): „De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya", in: *Homenaje a Ricardo Olmos. Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad*. Madrid: Asociación Cultural Hispano-Helénica (= Estudios y textos de Erytheia, 7), S. 565–570.
Vega, Jesusa (2015): „Goya y el dolor de la guerra de España", in: Francisco de Goya: *Desastres de la guerra.* Colecciones Fundación MAPFRE. Madrid: Fundación MAPFRE, S. 9–41.
Vélez, Fray Rafael (1825): *Apología del altar y del trono.* Tomo primero. Madrid: En la Imprenta de Repullés.
Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la (1887): *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid: Manuel G. Hernández.
Vischer, Bodo (2005): *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur*. Petersberg: Michael Imhof Verlag (= Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte, 37).
Voltaire (1960): *Romans et Contes*. Texte établi sur l'édition de 1775, avec une présentation et des notes par Henri Bénac. Paris: Éditions Garnier Frères.

Welsch, Wolfgang (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (= Universal-Bibliothek, 9612).
Wieprecht-Roth, Stefanie (2004): *„Die Freiheit in der Zeit ist die Überwindung des Todes". Überleben in der Welt und im unsterblichen Werk.*

Eine Annäherung an Elias Canetti. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, 478).

Wild, Monika von (1996): *George Augustus Wallis (1761–1847). Englischer Landschaftsmaler. Monographie und Œuvrekatalog*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang (= Monographien zur Bildenden Kunst, 3).

Willems, Gottfried (1989): *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer.

Winckel, Friedrich Wilhelm (1863): *Prinz Victor von Wied in Briefen. Erinnerungen an die deutschen Prüfungsjahre 1805–1812*. Neuwied: Heuser.

Winckelmann, Johann Joachim (1966): *Kunsttheoretische Schriften*. 5. Bd. Geschichte der Kunst des Altertums. Erster und zweiter Teil. Baden-Baden/Straßburg: P.H. Heitz (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 343).

Winner, Matthias (1992): „Michelangelo's *Il Sogno* as an Example of an Artist's Visual Reflection in His Drawings", in: *Michelangelo Drawings*. Edited by Craig Hugh Smyth. In collaboration with Ann Gilkerson. Washington, D.C.: National Gallery of Art. Hanover/London: University Press of New England (= Studies in the History of Art, 33), S. 227–242.

Wohlfeil, Rainer (1965): *Spanien und die deutsche Erhebung 1808–1814*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Wolf, Reva (2017): „Goya and Freemasonry", in: *National Gallery of Art. Members' Research Report Archive* [https://www.nga.gov/research/casva/research-projects/research-reports-archive/wolf-2017–2018.html].

Wolf, Reva (2020): „Goya and Freemasonry: Travels, Letters, Friends", in: *Freemasonry and the Visual Arts from the Eighteenth Century Forward. Historical and Global Perspectives*. Edited by Reva Wolf and Alisa Luxenberg. New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury, S. 73–93.

Wolf, Reva/Alisa Luxenberg (2020): „Introduction: The Mystery of Masonry Brought to Light", in: *Freemasonry and the Visual Arts from the Eighteenth Century Forward. Historical and Global Perspectives*.

Edited by Reva Wolf and Alisa Luxenberg. New York/London/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury, S. 1–21.

Yriarte, Charles (1867): *Goya. Sa biographie. Les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre. Avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris: Henri Plon.

Zapater y Gómez, Francisco (1924): *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya, precedidos de un epistolario del gran pintor y de las Noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.

Personenverzeichnis

Abás Aranda, Felipe 17
Abril, Juan 229, 230
Águeda Villar, Mercedes 223, 320
Aguilar, Isla 7, 8, 80, 335
Aguilera, Pablo Jesús 16
Albuerne, Manuel 307, 308
Alcaide Ibieca, Agustín 19
Alcalá Flecha, Roberto 305, 362
Alcalá Galiano, Antonio 187, 188, 209, 210, 322, 323
Alciato, Andrea 39, 303, 304, 305
Alfieri, Vittorio 61
Alía y Plana, Jesús María 12, 13, 208
Alonso Herreros, Carlos 223
Alonso Sáez, Raúl 223
Álvarez de Miranda, Pedro 360
Alzieu, Pierre 142, 339, 340, 414
Andioc, René 43
Ansón Navarro, Arturo 17, 18, 20, 152
Aparicio Inglada, José 81, 82
Araujo Sánchez, Zeferino 181, 186
Arce, Ramón José de 73
Arce Menéndez, Ángeles 48, 64
Ares, Fray Antonio 317
Argumosa, Wenceslao de 208, 209
Arias Martínez, Manuel 317
Arnáiz, José Manuel 74, 75
Arndt, Ernst Moritz 15
Arquero Soria, Francisco 323
Arriaza, Juan Bautista de 380
Arroyal, León de 302
Asensio y Torres, José 307, 308
Asmuth, Christoph 350
Äsop 303
Aymes, Jean-René 24
Azara y Perera, Félix de 74
Azara y Perera, Francisco Antonio de 74, 75
Azara y Perera, José Nicolás de 45, 68, 74, 75
Azcoytia, Carlos 261

Bardají y Azara, Dionisio 74, 75
Bauçà de Mirabò Gralla, Concepció 91
Baum, Marlene 161
Baumgarten, Hermann 51
Baumstark, Reinhold 230
Beatrizet, Nicolas 333–335, 344
Beccaria, Cesare 81
Becerra, Gaspar 317, 318
Benito Núñez, Antero 62–64
Béresniak, Daniel 29
Berruguete, Pedro 240
Bihalji-Merin, Oto 147, 176, 195, 211, 224, 226, 234, 319
Blanco Mozo, Juan Luis 72, 223
Blas Benito, Javier 7, 9
Blaze, Elzéar 253
Boaglio, Gualtiero 44, 45
Boelcke-Astor, A. Catharina 31, 32, 131, 178

Bohde, Daniela 230, 231
Bonaparte, Joseph, vgl. Josef I. von Spanien, König
Bonaparte, Napoleon 7, 11, 12, 14, 19, 26, 27, 32, 33, 73, 114, 187, 206, 227, 239, 242, 323, 379, 380, 382, 387, 388
Bórbon y Vallabriga, Luis María de 55, 56
Bosi, Stefano 67, 68
Boyvin, René 331
Bozal, Valeriano 76, 139, 218
Brambilla, Fernando 123, 124
Brandt, Peter 51, 59, 60
Braschi, Giovanni 319
Bregman, Rutger 100
Brueghel der Ältere, Pieter 353, 410
Brunet, Gustave 115, 130, 131, 165
Buchanan, William 182
Buero Vallejo, Antonio 37
Buezo, Catalina 142
Buonarroti, Michelangelo 333–335, 344

Cabarrús, Francisco 35
Cabriada, Juan de 360
Calliano, Antonio Raffaele 81, 82
Callot, Jacques 80
Camacho, Natalia 80
Camón Aznar, José 328, 336, 342
Candia, Doña 114
Canetti, Elias 83
Canova, Antonio 67
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 105, 106, 131, 274
Cardelli, Mascia 67
Carderera y Solano, Valentín 33
Cardesín, José María 180
Carducho, Vicente (Vincencio) 42, 402, 403
Carlos Luis von Etrurien 12
Carlota Joaquina de Borbón 320
Carnicero, José Clemente 257, 271
Carpentier, Alejo 8
Carrascosa Ortega, Marcial 62, 64, 72
Casamayor, Faustino 119, 174
Caspary, Karl Christoph 15, 201, 202
Castaños, General Francisco Javier 19
Castellanos y Losada, Basilio Sebastián 74, 75, 282, 283, 289
Casti, Giambattista 8, 9, 41, 43–49, 51–54, 57, 58, 61–71, 73–75, 364, 365, 368–370, 372–374, 377, 378, 390, 391, 393, 399, 400, 404–406
Castro, Agustín de 51, 53–56, 59
Castro, Demetrio 50
Cats, Jacob 403, 404
Caulaincourt, General Armand de 252
Ceán Bermúdez, Juan Agustín 9, 31–35, 41, 349
Cela, Camilo José 141–143, 342, 414

Centellas Salamero, Ricardo 297
Cervantes y Saavedra, Miguel de 299
Chapman, Dinos 37
Chapman, Jake 37
Chinchón, María Teresa de Borbón y Vallabriga, Condesa de 232, 311
Chomentowska, Sylwia 350
Clemens XVI., Papst 389
Cochin, Charles Nicolas 367
Coderch, Anna Maria 220
Codrington, Edward 114
Collins, John 141
Comolli, Giovanni Battista 67–70
Correas, Gonzalo 141
Cotarelo y Mori, Emilio 142
Coulon, Mireille 278
Covarrubias y Orozco, Sebastián de 39, 131, 132, 384, 385, 391–393, 408, 409
Cristini, Corinne 38
Cruz, Ramón de la 278

Da Ponte, Lorenzo 46
Daoíz y Torres, Luis 13
Darche, Dean 319
Daza Pinciano, Bernardino 303
Deanda-Camacho, Elena 144
Delgada, María 358
Delicado, Francisco 141, 143
Delort, Robert 367
Denhoff, Michael 37
Desparmet Fitz-Gerald, Xavière 73
Diamantopoulou, Lilia 47
Díaz-Plaja, Fernando 208
Diogenes Laertios 154
Diokletian, Kaiser 319
Dodgson, Campbell 32
Dorsenne, Jean-Marie 214–216
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 84
Dufour, Gérard 11, 161, 162, 212
Duprat, Annie 367
Dupré (Duprès), General Claude François 115
Durán López, Fernando 183–185
Dvořák, Max 22, 80

Eouzan, Fanny 46
Espadas Burgos, Manuel 261
Español Fauquié, Carlos 297, 305
Esteban Lorente, Juan Francisco 305
Esteve y Grimau, Pablo 278
Estrada, Diego Duque de 358

Fantoni y Benedí, Rafael de 28
Fatás, Guillermo 118, 121
Feijoo y Montenegro, Padre Fray Benito Jerónimo 412, 413
Ferdinand VII. von Spanien, König 11, 12, 16, 22, 24, 36, 51, 53, 60, 61, 73, 75, 81, 82, 182–184, 223, 242, 321–323, 358, 365, 373, 388, 393, 397, 398
Fernández, Pedro Jesús 73

Fernández de Moratín, Leandro 143
Fernández de Moratín, Nicolás 143, 189, 190
Fernández Doctor, Asunción 328
Fernández Gamboa, Manuel 22
Fernández García, Antonio 16
Fernández-Cortés, Juan Pablo 278
Fiensch, Günther 157
Fiorentini, Erna 404
Flachskampf, Ludwig 270
Flórez Estrada, Álvaro 60
Foradada, Carlos 18, 223
Fornés Pallicer, María Ángeles 269
Francisco de Paula von Borbón, Infant 12
Franck, Hans Ulrich 106
Frank, Bruno 86
Franz II. von Österreich, Kaiser 45
Freire, Ana María 399
Friedländer, S.H. 380, 381

Gahbauer, Ferdinand R. 155
Gallardo, Bartolomé José 355, 356
Gálvez, Juan 122–124
García de la Cuesta, General Gregorio 162
García Domenech, Joaquín 282
García Fuertes, Arsenio 130
García Garrosa, María Jesús 62
Gassier, Pierre 31, 66, 335, 336, 342
Geimer, Peter 38
Gernert, Folke 141, 143
Gil Novales, Alberto 52, 53
Girault, Jacques 24
Giuliani, Luca 232
Glendinning, Nigel 36, 43, 64, 306, 349, 364, 373, 378, 380, 386, 391, 406
Godoy, Manuel de 11, 12, 91, 181, 232, 310–312
Goethe, Johann Wolfgang von 47, 48, 380, 381
Gómez-Castellano, Irene 16
Gómez González, Marisa 223
Goncourt, Edmond de 36, 218, 219
Goncourt, Jules de 36, 218, 219
Góngora y Argote, Luis de 349
Gonneville, Aymar Olivier Le Harivel de 203, 204
González Caizán, Cristina 130
González Fernández, Martín 48
González Hernández, Vicente 28
González Mateo, Tadeo 184
Goya y Bayeu, Francisco Javier de 31
Goya y Goicoechea, Pío Mariano de 31
Goya y Lucientes, Camilo de 223
Goya y Lucientes, Tomás de 19
Grajal de Blas, Antonio 115
Gravelot, Hubert François 367
Greppi, Paolo 45, 46
Gross, Sabine 38
Guzmán, Domingo de 240

Haes, Carlos de 31
Harris, Tomás 31, 76
Hartzenbusch y Martínez, Juan Eugenio 183, 184
Hartzenbusch y Martínez, Santiago 183, 184
Hattendorf, Claudia 147
Heemskerck, Maarten van 220, 221
Held, Jutta 26, 354
Henkel, Arthur 303, 330, 359
Henkel, Nikolaus 367
Heyden, Pieter van der 410
Heyse, Johann Georg 47
Hieronymus 404
Hiersemann, Karl Wilhelm 32
Hoffmann, Detlef 26
Holland, Elizabeth Lady 18
Holländer, Hans 26, 36, 41, 220
Horta Rodríguez, Nicolás 11
Huarte de San Juan, Juan 41, 42
Huerta Calvo, Javier 141
Huertas, Eduardo 80
Hughes, Robert 105, 140, 189
Hugo, Victor 28
Humboldt, Wilhelm von 62
Huxley, Aldous 85

Ibáñez de Rentería, José Agustín 306, 308–310, 312
Ignis, M.A. 319
Iken, Carl Jakob Ludwig 47
Ilchester, Earl of 18
Imhof, Barbara 319
Infantado, Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo, XIII. Duque del 186, 187
Interián de Ayala, Juan 318
Irala Yuso, Fray Matías Antonio de 316, 317
Isabel de Valois, Königin 317

Jacob, Pierre-Irénée 228, 229
Jammes, Robert 142, 339, 340, 414
Janzing, Godehard 18, 80, 85, 98
Jaquet-Droz, Pierre 153
Jeanne d'Arc 121
Jiménez Benítez, José J. 321, 322
Johannes vom Kreuz, vgl. Juan de la Cruz
Jordán de Urríes y de la Colina, Javier 74
Josef I. von Spanien, König 181–184, 206, 207, 230, 239, 321, 380, 388, 389
Josef II. von Österreich, Kaiser 44
Jovellanos, Gaspar Melchor de 35, 90, 91, 355, 397, 413
Juan de la Cruz (Johannes vom Kreuz) 96
Juan, Jorge 363
Juan VI. von Portugal, König, 320

Kannès, Gianluca 67
Karl III. von Spanien, König 11, 320, 322
Karl IV. von Spanien, König 11, 12, 74, 75, 81, 310, 320

Katharina II. von Russland, Zarin 44
Kayser, Wolfgang 86
Keisch, Claude 334, 335
Kermann, Joachim 129, 138, 179, 196, 205
Kirsch, Martin 51, 59, 60
Kitzinger, Marion 404
Klaus, Jakob 129, 137, 196, 205
Klingemann, August 349
Klingenberger, Mark 73, 145, 278, 299, 333, 337–339, 343, 344, 376
Knebel, Karl Ludwig von 47, 380
Köppen, Manuel 103, 105, 121
Kornmeier, Barbara 20
Krämer, Sybille 84, 85
Krüger, Reinhard 269
Krüger-Fürhoff, Irmela Marei 220
Kubin, Alfred 36
Künkler, Karoline 131, 223
Kutschera, Hans 36

La Fontaine, Jean de 305, 306
Labeyrie, Vincent 24
Laffineur, Robert 367
Lafuente Ferrari, Enrique 71
Lagrange, Auguste 13
Laínez, Marcelo 229
Lama, Enrique de la 72
Lannes, Marschall Jean 19
Larreguy de Civrieux, Sylvain 175, 227, 290
Larriba, Elisabel 57
Latorre Sanz, Matilde 319
Lavaux, François 204, 205
Lecaldano, Paolo 335
Lefort, Paul 32
Leibrock, August 129
Lejeune, General Louis-François 120, 196
Lessing, Gotthold Ephraim 42
Lejeune, Louis-François 108
Levitine, George 305, 313, 403, 404
Licht, Fred 230
Lindner, Erich J. 29, 30
Lippi, Lorenzo 331
Lissorgues, Yvan 142, 339, 340, 414
Llorente, Juan Antonio 71–73, 387–389
Lomas, Robert 29, 30
Lomba Serrano, Concha 395
López, Domingo 358
López-Busto, Carlos 261
López de los Mozos, José Ramón 18
López García, Simón 14
López Vázquez, José Manuel B. 91, 132, 154, 327
Lozano López, Juan Carlos 325
Lücke, Hermann 351
Luxenberg, Alisa 29

Machen Casalins, Jaime 31
Maciejewski, Franz 383
Maffre de Baugé, Jean 135
Maffre-Baugé, Emmanuel 136
Magnin, Jean 363
Mai, Ekkehard 106
Malinowski, Andrzej 130

Manrique, Gómez 353
Manzi, Tito 45
Marano, Katia 230, 231
María Ana de Jesús, vgl. Mariana de Jesús, beata
María Luisa Josefina von Etrurien, Königin 12, 74, 75
María Luisa von Spanien, Königin 11, 310–312
Mariana de Jesús, beata 297, 299
Martí, Francisco de Paula 307
Martí Gilabert, Francisco 11, 12
Martínez, Domingo 31
Martínez, Francisco 367
Martínez Arranz, Raúl 320
Martínez Callejo, María Josefa 183, 184
Martínez Laínez, Fernando 118, 212, 224, 229
Martínez Torrón, Diego 141
Marx, Karl 11
Matheron, Laurent 346, 347
Matilla, José Manuel 7–9, 335
Mautner Markhof, Georg J.E. 319
Mayer, August Liebmann 21, 22
Mazzocca, Fernando 67
Meléndez, Luis Egidio 219, 220
Meléndez Valdés, Juan 63, 300, 301, 355
Mélida, Enrique 115, 131, 147, 187, 252, 319
Melzi d'Eril, Francesco 68
Mena Marqués, Manuela B. 179, 270, 297, 320, 332
Mengs, Anton Raphael 74
Merino de Jesucristo, Andrés 354
Mesonero Romanos, Ramón de 27, 53, 180, 181, 208, 254, 255
Mezger, Werner 330, 331
Moffitt, John F. 132, 384, 391, 408
Molina, Álvaro 287
Molina Soriano, José Blas 12
Moliner Prada, Antonio 212
Montalvo, Bartolomé 241, 242
Montón, Juan Carlos 146
Morán Orti, Manuel 62
Morand, Paul 37
Morange, Claude 62
Morat, Franz Armin 10
Mozart, Wolfgang Amadeus 44
Müller, Olaf 45, 46
Munárriz, José Luis 18
Muñiz Muñiz, María de las Nieves 48, 49, 64, 66
Münkler, Herfried 80
Muñoz, Liliana 142
Muntaner, Ramon 28
Murat, Joachim 12, 13

Nancy, Jean-Luc 83
Nigro, Salvatore 44
Nuñez, Hernán 141

Ochoa, Eugenio de 183
Olivares Martínez, Diana 297
Orlandi, Cesare 39, 249, 330
Ossorio y Bernard, Manuel 17, 20
Ovidius Naso, Publius 393

Paisiello, Giovanni 44
Palafox y Melci, General José de 14, 17–19, 28
Palomino de Castro y Velasco, Antonio 317, 318, 396
Panofsky, Erwin 334, 335
Pastor Pérez, Justo 50, 60
Pemán Medina, María 223
Penilla, vgl. Pinilla, José
Perales del Río, José Miguel Fernández de Pinedo, III. Marqués de 186, 187
Pereyra, Carlos 310
Pérez de Guzmán y Gallo, Juan 12
Pérez Galdós, Benito 8
Pérez Guillén, Inocencio V. 362
Pérez-Salazar, Carmela 139
Pérez Sánchez, Alfonso E. 230
Perrière, Guillaume de la 329, 330
Pescarmona, Daniele 67
Peterson, Gabriela 8
Pfeiffer, K. Ludwig 85
Philipp (Pseudonym) 57–59
Philipp II. von Spanien, König 317
Philipp III. von Spanien, König 320
Philipp IV. von Spanien, König 320
Philon von Alexandria 154
Picasso, Pablo 84
Pinilla, José 228–230
Pittakos von Mytilene 154
Pius VI., Papst 297
Pius VII., Papst 242, 387–389
Planas Campos, Jorge 115
Polt, John H.R. 91
Portús, Javier 297, 317, 320, 323, 329
Potenciano, Laurenciano 32
Prado de la Fuente Galán, María del 328
Preyer, Nina 73, 145, 278, 299, 333, 337–339, 343, 344, 376
Prot, Frédéric 24, 104, 178, 287
Puig Rodríguez-Escalona, Mercè 269
Puyol Montero, José María 207

Queralt del Hierro, María Pilar 118

Ranz, Luis Gil 18–20
Reichardt, Johann Friedrich 45, 70, 71
Reichardt, Rolf
Renner, Ursula 230
Répide, Pedro de 319
Reuter, Anna 8, 213, 260
Ribera, Jusepe de 231, 232
Rigel, Franz Xaver 129
Ripa, Cesare 39, 249, 330
Riquelme Sáez, Sebastián 38
Robles, José 223
Rocca, Albert Jean Michel de 113, 114, 242, 243
Rodríguez, María, vgl. Delgada, María
Rodríguez de Ledesma, Francisco 48, 49, 51, 63, 71
Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso 317, 319

Rodríguez González, Félix 141
Rodríguez Onofre, Antonio 307, 308
Rodríguez Sánchez, Ángel 199
Rodríguez Torres, María Teresa 223
Rojas, Carlos 37
Roloff, Volker 84
Romano, Giulio 230
Rosaspina, Francesco 64, 65
Roschmann-Steltenkamp, Irmela 367
Rose, Isadora, vgl. Rose-de Viejo, Isadora
Rose-de Viejo, Isadora 181, 182, 232
Rousseau, Jean-Jacques 62
Rubens, Peter Paul 182
Ruiz de Padrón, Antonio José 276
Rúspoli, Enrique 312
Ruvoldt, Maria 333–335, 345

Sala Valldaura, Josep Maria 278
Salgue, Jacques-Barthélemy 226, 227
Salieri, Antonio 44
Samaniego, Félix María 143, 144, 306, 307, 309, 310, 312
Sánchez García, Raquel 118
Sánchez López, Juan Antonio 316, 319
Sánchez Sánchez, Isidro 53, 57
Sancho y Bonafonte, Manuela 119
Sandoz, Abraham-Louis 153
Santiago Páez, Elena María 35
Santibáñez y Barros, Ángel de 64
Saxl, Fritz 404
Sayre, Eleanor A. 230
Schaar, Eckhard 250, 260, 349
Schepeler, Andreas Daniel Berthold von 229, 230
Scherr, Johannes 380
Schieder, Martin 387
Schlegelmilch, Arthur 51, 59, 60
Schlünder, Susanne 206
Schmidt, Bärbel 277
Schmitt, Carl 18
Schneider, Manfred 230
Scholz-Hänsel, Michael 232
Schöne, Albrecht 303, 330, 359, 367
Schrader, Jeffrey 316, 320, 321
Schulz, Günter 47, 354
Schuster, Peter-Klaus 359
Sebastián, Santiago 304, 353
Seco, Lázaro 328
Seemann, Luise 230, 231
Seifert, Gerhard 112
Serna y Santander, Fernando de la 22
Shaw, Philip 37
Sicilia, Mariano José 63
Sittl, Carl 270
Smith, Alan E. 8
Sofsky, Wolfgang 83, 85, 86, 231
Solá, Antonio 387
Soliño, María Elena 118
Solís, Dionisio, vgl. Villanueva y Ochoa, Dionisio
Solís, Román 208
Solorzano Pereyra, Juan de 154

Sontag, Susan 84, 86
Soubeyroux, Jacques 16
Soult, Nicolas Jean-de-Dieu 86, 129
Southey, Robert 107, 108, 119, 120
Souviron López, Begoña 8
Späth, Jens 61
Staël, Germaine de 242
Steinhart, Anton 36
Stephanie d.J., Johann Gottlieb 44
Stoichita, Victor I. 220
Stoll, André 197, 359
Stolzenburg, Andreas 31, 32
Suchet, General Louis Gabriel 135
Sureda, Joan 220
Syamken, Georg 342
Symmons, Sarah 403

Taço, Pedro 317
Tatti, Mariasilvia 45
Taws, Richard 27
Teresa von Ávila 96
Terner, Ursula 29
Terreros y Pando, Esteban de 188, 240, 386
Thiébault, Paul 214, 215
Tissot, André 153
Tizian (Tiziano Vecellio) 231
Tomás y Valiente, Francisco 358, 359
Toreno, José María Queipo de Llano Ruiz de Saravia, Conde de 181, 182
Tormo, Elias 317
Townsend, Joseph 299, 300
Traeger, Jörg 26, 387
Traxler, Oberst 215, 216

Ulloa, Antonio de 363
Uribe Hanabergh, Verónica 220
Urquijo, Mariano Luis de 73
Usón García, Ricardo 116

Vaenius, Otto, vgl. Veen, Otto van
Valbuena, Fray Diego de 318
Valembois, Víctor 8
Vallentin, Antonina 134
Varela Orol, Concha 48
Vázquez, José 307
Veen, Otto van 39, 348, 349
Vega, Jesusa 8, 31, 43, 130, 178, 218, 242, 262, 269, 270, 287, 297, 320, 323, 329
Velarde de Santiyán, Pedro 13
Vélez, Fray Rafael de 49, 50
Venne, Adriaen Pietersz. van de 404
Vicente Rodríguez, Pedro 307
Viguri, Luis 181–184
Vilaseca, Juan Roca 118
Villanueva y Ochoa, Dionisio 64
Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la 20
Vischer, Bodo 292
Volk, Peter 230
Voltaire 412

Wallis, George Augustus 182
Walte, Franz Ernst 47

Wellington, Arthur Wellesley Duke of 162, 382
Welsch, Wolfgang 354
Wied-Neuwied, Prinz Victor zu 14, 15
Wieprecht-Roth, Stefanie 83
Wild, Monika von 182
Willems, Gottfried 38
Winckel, Friedrich Wilhelm 15
Winckelmann, Johann Joachim 222, 223
Winner, Matthias 333–335
Wohlfeil, Rainer 11
Wolf, Reva 29

Yriarte, Charles 36, 115, 380

Zancon, Pietro 64, 65
Zapater y Clavería, Martín 24, 29, 320
Zapater y Gómez, Francisco 20
Zaragoza y Doménech, Agustina Raimunda María 118–120, 122–124

Meisterwerke der spanischen Kunst im Kontext ihrer Zeit

Band 1: Helmut C. Jacobs: *Joaquín Sorolla (1863–1923). ‚Panorama Spaniens' (‚Visión de España'). Ein Meisterwerk der spanischen Malerei der Jahrhundertwende im Kontext seiner Zeit*. 2012.

Band 2: Helmut C. Jacobs. Unter Mitarbeit von Sonja Bader, Mark Klingenberger und Peter Petrowski: *Die Rezeption und Deutung von Goyas Werk in der Lyrik. Edition der internationalen Bildgedichte*. 2015.

Band 3: Helmut C. Jacobs: *Joan Miró (1893–1983). ‚La masía' (‚Der Bauernhof'). Ein Meisterwerk der spanischen Malerei im Kontext von Surrealismus, magischem Realismus, Neuer Sachlichkeit und Nouvelle figuration*. 2016.

Band 4: Helmut C. Jacobs, Mark Klingenberger, Nina Preyer: *Die handschriftlichen Kommentare zu Goyas ‚Caprichos' – Edition, Übersetzung, Deutung*. 2017.

Band 5: Franz Maciejewski: *Die Torheiten des Francisco Goya – Prosagedichte zu den ‚Disparates'*. Helmut C. Jacobs: *Goyas ‚Disparates' – eine Einführung*. 2019.

Band 6: Helmut C. Jacobs, Nina Preyer: *Goyas ‚Caprichos' in handkolorierten Radierungen aus dem 19. Jahrhundert. Edition, Analyse, Deutung*. 2019.

Band 7: Helmut C. Jacobs: *Salvador Dalí (1904–1989). La persistance de la mémoire (Die Hartnäckigkeit der Erinnerung) – Entstehungsgeschichte, Deutung und Rezeption einer Ikone des 20. Jahrhunderts*. 2019.

Band 8: Helmut C. Jacobs, Nina Preyer: *Goya für alle – Einführung in die ‚Caprichos'*. 2019.

Band 9: Helmut C. Jacobs: *Gegen den Krieg. Francisco de Goyas ‚Desastres de la Guerra' (Die Schrecken des Krieges)*. 2023.